文字与书写

思想的符号

原著＝Georges Jean　译者＝曹锦清／马振聘



发现之旅 01

文字与书写
——思想的符号

原著：Georges Jean
译者：曹锦清 / 马振骋
出版者：上海世纪出版集团
上海书店出版社
（福建中路193号）
特约编辑：李 云
执行编辑：金良年
技术编辑：吴 放
印刷：深圳当纳利旭日印刷有限公司
版次：2001年6月初版
印次：2001年6月第一次印刷
印数：00001－10000册
书号：ISBN 7－80622－754－7/G·154
定价：40.00元

文字的历史几乎就是人类的历史本身，

再多的篇幅也只能交代万一。

每当人类想要记录历史，总需要“书写”。

本书主要叙述文字在西方及其源头的发展，

至于东亚的故事，应由另一本书来铺陈，

本书只简单提到一些必要的情节。

但无论古代的东方或西方，

主持历史纪录的人都是“王”。

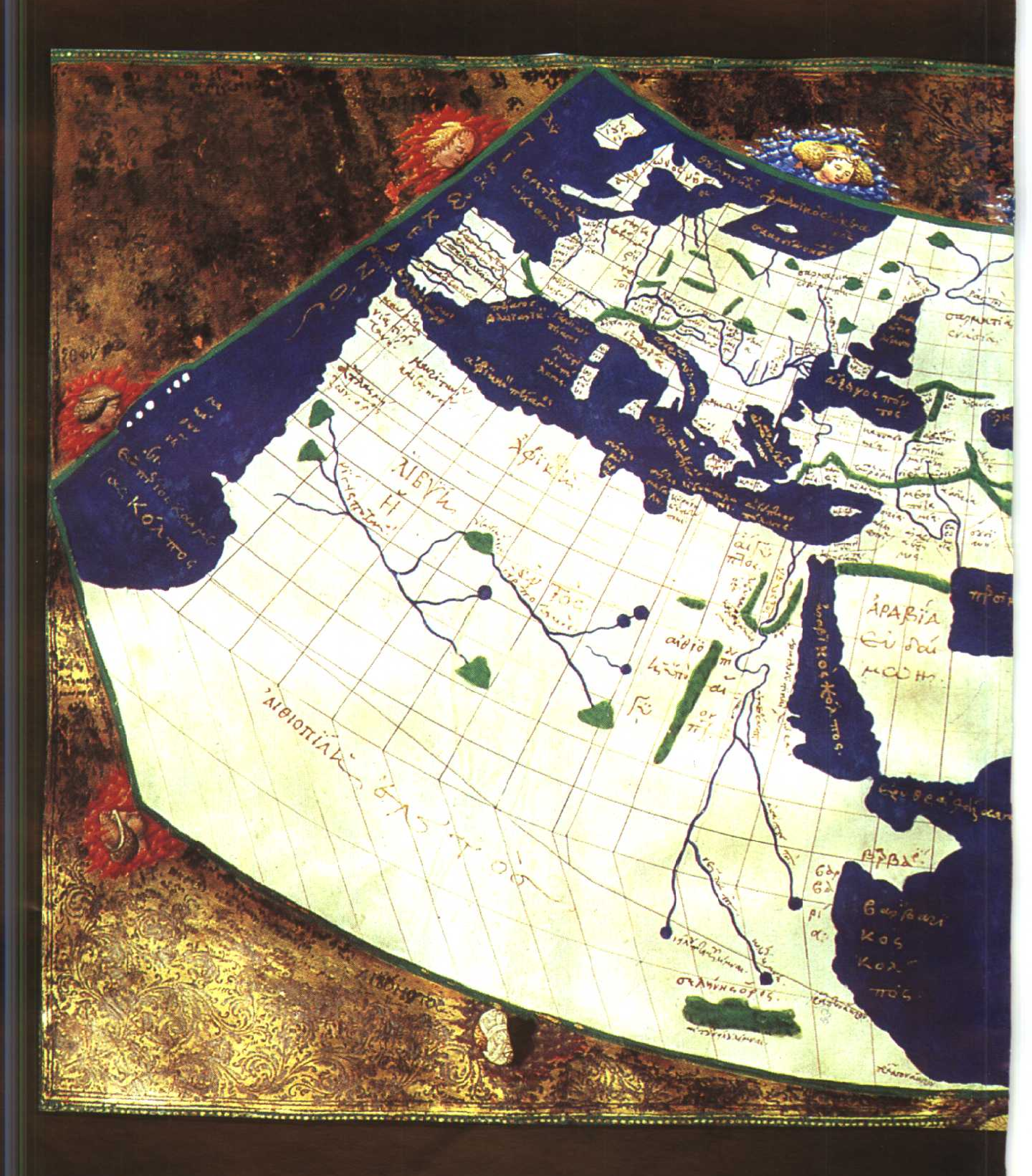


文字的历史是首史诗，
绵延 6000 年。
从美索不达米亚的两河流域
到地中海岸，
从黄河流域的甲骨文
到日本的假名，
从埃及象形文字、苏美尔楔形文字
到印刷术及现代的字形变化，
文字之史一路蜿蜒而来。
文字是文明的根基，
人类的记忆。



定 价: 40.00 元


DE FIGVRA CELI
SCIENDV EST
OCCEANVS OCCIDENTALIS
AFRICA
SPERA LVNE
SPERA MERCVRII
SPERA VENVS
SPERA SOLIS
SPERA MARTIS
SPERA IOVIS
SPERA SATVRNI
SPERA OCTAVA
SPERA NONA



公元2世纪的希腊地理学家托勒密(Ptolémée)，写了《地理学》一书。此书影响深远，载有依据经纬度绘制地图的方法。



爱德华三世(Edouard Ⅲ)的军队
正要渡过泰恩河(Tyne)去攻打苏格兰人。



1342年的格恩西(Guernsey)海战中，
交战双方的武装船只缠斗不休。


bataille. La furent enclos et
combatus asprement et ne
peurent porter le fais des
francois. Si y furent prins
et douloureusement naure
mess. thomas dagorne et se
sauua le mielx quil peut
les mess. iehan de hartenel
le auecques une partie
de ses hommes. Mais la
greigneur partie deulx y
demourerent mors naurez
et prins. Et retourna
icellui messire iehan de
hartenelle auec ceulx qui
eschaper peurent sur la
riuiere. Si racompta a
mess. tanguy du chasteau
tout au long so auanture.
Si eurent conseil quilz
sen retourneroient deuers
hambont.

Cy parle de la bataille de la
roche darien. Et comment messire charles de
bloys fut pris des anglois.

1347 年的得瑞恩山(Roche Derrien)之役，
布卢瓦的查理(Charles de Blois)被俘。



加斯东伯爵(Gaston de Foix)下令
把农民的尸体丢进马恩河(Marne à Meaux)。



1364 年，查理五世(Charles V)及波旁家族的雅娜(Jeanne de Bourbon)在莱茵河畔加冕即位。

目录

11 第一章：朴素的开端

25 第二章：神的发明

51 第三章：字母的革命

73 第四章：从抄写员到印刷工

97 第五章：书籍的印制

117 第六章：古文字学者

129 见证与文献

208 文字地理分布图

209 图片目录与出版

214 索引

Georges Jean

1920年生，

法国圣克洛德(Saint-Cloud)高等师范学院毕业，

曾任教于美国缅因州州立大学，教授语言学和符号学。

已出版40余部著作。

文字与书写

思想的符号

作者=Georges Jean

译者=曹锦清/马振骋







大约2.2万年前，
在法国南部的拉斯科(Lascaux)洞穴壁上，
人类绘制了现今所知的第一批图画。
其中最引人注目的，
是3只原始野牛、一只奇异的独角兽
以及几只赤鹿、公牛、野马和几个鹿头。
此后又过了1.7万年，才出现文字。
这是人类最突出的成就。
有人或许以为，
先民之所以想出第一批书写符号，
是为了保存他们的古老传说。
其实，文字之所以出现，原因是非常实际的。

第一章
朴素的开端

“人类生生死死，代代相继，已逾百万年，但我们学会书写的历史仅有6000年。”

勒内·埃蒂姆柏
(René Etiemble)



好几万年前，先民便使用图案、记号和图画等多种方式传达简单的信息，然而我们不能把它们称作文字，真正的文字是指一套公认的、有具体形式的记号或符号，用以记录人们希望表达的思想和情感。

这样的符号系统不是一夜之间冒出来的。文字的历史，是一个进展缓慢而复杂的漫长过程。这过程与人类自身的历史紧密交织，是一个迷人的故事。在这个故事中，有许多重要情节至今仍无从得知。

就我们目前所知，文字最早出现于底格里斯河与幼发拉底河之间的美索不达米亚(Mésopotamie)平原。这个地区位于今日中东，从波斯湾向北延伸，到今天的伊拉克首都巴格达。在公元前3000年左右，这个地区的南部有苏美尔人(Sumériens)居住，北部是阿卡德人(Akkadiens)。

刻有几何图案的卵石叫做“calculi”，古人用这种卵石来计数。该词源于拉丁文“calculus”，意即石头。图中的卵石出土于苏萨(Suse)古城，在今日伊朗胡齐斯坦(Khuzistan)平原，是新石器时代的文物。

口头语言无法保存账目，文字遂应运而生

虽然苏美尔人和阿卡德人和睦共处，却说着两种语言，其差别之大，一如今日汉语之迥异于法语。这两个高度文明的社会由许多小群落组成。这些群落集居在像巴比伦这样的大城市周围，各有其统治者和神祇。除朝廷官员、僧侣和商人外，美索不达米亚的主要人口是牧人和农夫。由此不难解释，何以一批在苏美尔地区乌鲁克(Uruk)遗址







出土于古苏美尔城乌鲁克的泥版，年代约在公元前40世纪晚期。这是一块词汇课本，一行行排列有序，内容是一系列指称种种木制品的文字。它是目前已知最古老的文字实例之一。

神庙区出土的泥版铭文，记载着谷物和牲口的数量。

由此可见，最早的书写符号用于农牧业的记账。至于年代较晚的泥版，则是有关苏美尔人社会结构的资料。例如，我们从泥版铭文中获知，拉加胥(Lagash)神庙里，共有18名面包师、31名酿酒师、7名奴隶和1名铁匠。其他泥版文献显示，苏美尔人不仅在商品交易中采用银本位制，即以白银为标准来决定货币价值的制度，而且还发展出信贷制度。另



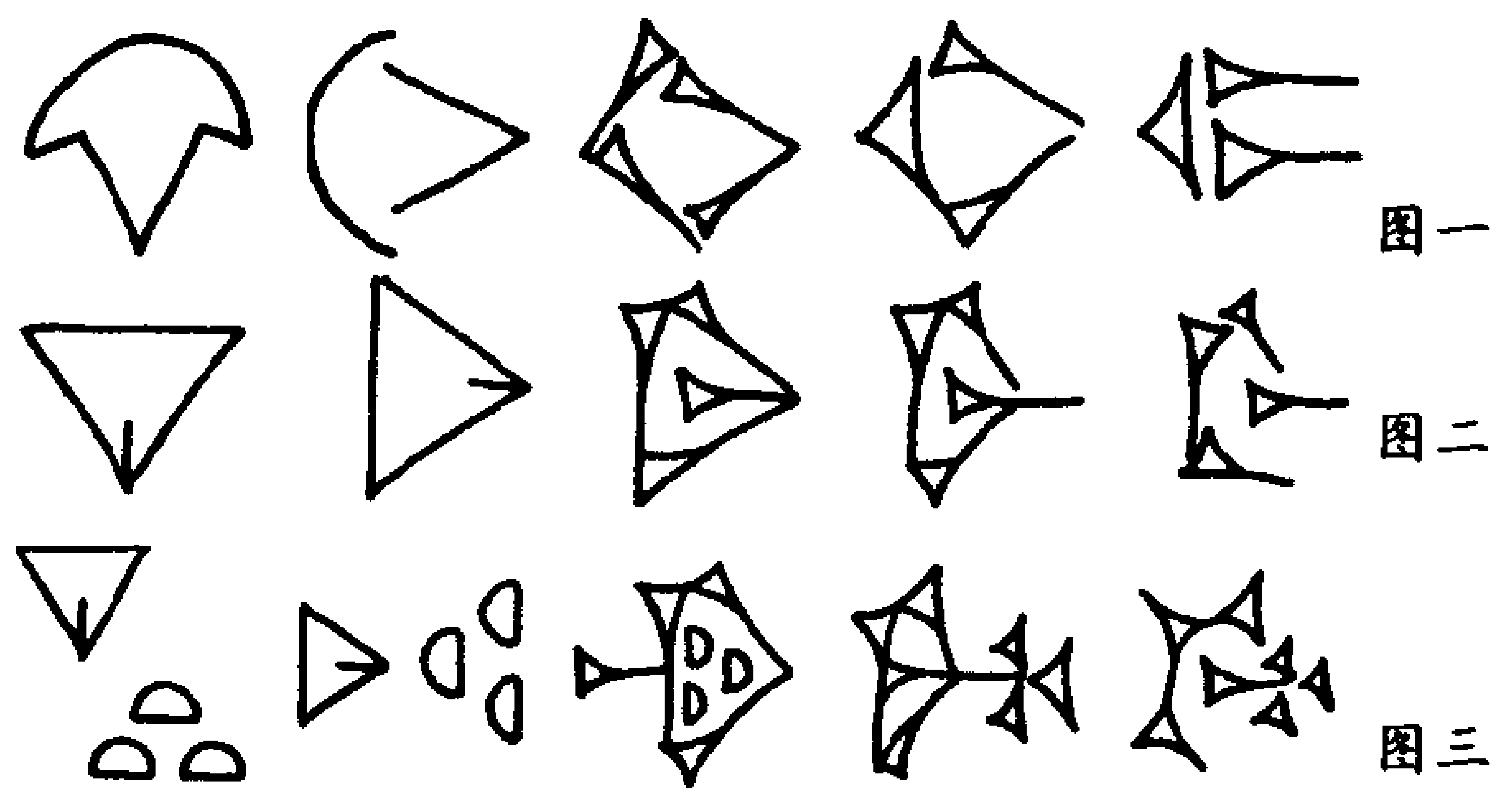




外，在苏美尔人的学校中发现的一块泥版，一面刻着教师的课文，另一面刻着学生抄写下来的文字。由此我们得以了解，那时的苏美尔人如何学习书写。

根据研究，这种最早的"文字"只是一种辅助记忆的工具，由简化的线条构成，用以模拟所指的物体。例如用牛头的线条表示牛（见图一）；在三角形内加一线表示女性阴部，意指女人（图二）。所有这些以线条构成的符号都是象形文字，每一个符号指称一个特定的物体。

把若干个象形文字组合起来，则可以表达一个意思，这样，就形成了所谓的表意文字。例如，在表示女人的符号旁边，添加一个代表山的记号，表



示在山那边俘获的女人，意指女奴（图三）。学者现已辨识出约1500个早期象形文字。

这块方形圆角泥版（右页）的年代约在公元前2360年，具有苏美尔文明鼎盛时期早期第三王朝泥版的典型外貌。它是一份有关驴子借贷的文件，借贷者包括一名农夫、一名铁匠和一名制革匠。"驴"字的构造是方向朝后的耳朵加上长长的头与脖子。在泥版的右下角，可以清楚地看到两个表示"神"的符号。

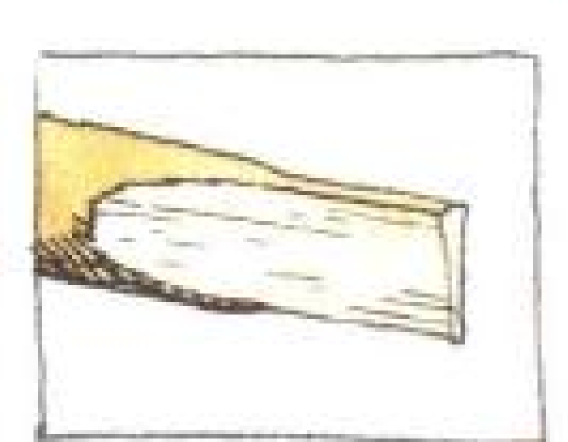
随着时间推移，象形文字不再只是代表它们所图示的对象，而开始从上下文获取更广的含义

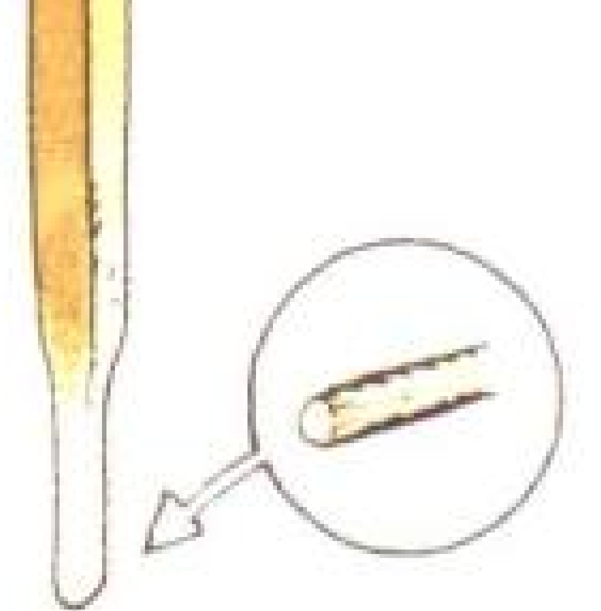
公元前2900年左右，象形文字中原有的曲线笔画消失了。这是文字发展史上值得注意的事。此一进展，究其原因，其实再简单不过。原来，在美索不达米亚的河流沼泽地带有大量的粘土和芦苇。在潮湿

的粘土上刻画曲线需要技巧，也需要时间。为了省时省力，这种文字很快就演化成全由直线构成的符号。

书写铭文的人，用一头削尖的芦苇笔，在泥版上描绘他们想要记下的对象或数字。苏美尔人将芦苇杆的一端削成切面呈三角形的尖锋，当作书写工具。这种芦苇笔，可以说是后世鹅毛笔和钢笔的前身。用这种三角形尖锋的芦苇笔在泥版上印刻，会出现楔形，这些楔形被用来构造由早期图画发展出来的符号。由于其典型的外观，这种文字便被称为“楔形文字”(cunéiforme，源自拉丁文 cuneus，意即楔形)。

书写楔形文字的尖笔，是用诸如芦苇、木头一类易朽的材料制成的，故难以留存至今。但是，用不同工具在泥版上试验后仍可得知，凡能削出三角形截面的工具，都能用来书写楔形文字。





欲书写圆弧形的数字，就不能用芦苇杆有三角形截面的一端，而必须用未经如此削制的另一端。

楔形文字后来发生了许多变化，以致其源自象形文字的痕迹已难以辨认。有人以为，这些符号的形式可由各个书写者自行决定。其实不然。考古学家已找到好几块字表，它们显然是书写者所用的字典和

学习的辅助工具。在这种古老的字典里，每个符号可能都具有若干种意义，每种意义视上下文而定，表示人脚的符号也可表示走路、起立、移动等等意思。同一符号的读音，随其意义的变化而不同。由于一字多义，故而总字数比以前少了。不久，常用字减少到约600个。不过，对于写字的人来说，要记住这些符号仍是一件费力的事。



出土于美索不达米亚南部的泥版（左图），年代为公元前40世纪末。在泥版上，表示树、谷物袋以及农具的象形文字，一目了然，不解自明。泥版右上角“手”的符号，可能是拥有此泥版者的标志。

在纪念物和铸像上，也可以看到楔形铭文。右图是一尊出土于苏美尔的犬类铸像，铸制年代约为公元前1900年。

猜字画谜(rébus)是文字发展的关键

当符号开始用来表示口语中的语音时，文字的发展便迈出了重要的一步。所有真正称得上是书写文字的符号系统，几乎都从以形表音开始。这个文字演变的关键，乃是苏美尔人和埃及人使用的一种简单有如儿童游戏的方法——猜字的画谜。他们不再用一个象形文字来代表对象本身，而用它来表示组成该对象名称的某个语音。

孩子在纸上画一个人和一盆熊熊的火，别的孩子根据画也许可以猜到，谜底原来就是“伙伴”的“伙”字。同样的，苏美尔人用来表示箭的象形文字，常常也用来表示生命，因为两者的读音都是“ti”。

诸如此类的语音运用，在往后的岁月里逐渐发展，日益精细复杂。有时，苏美尔人也使用一些我们所谓的限定符号，用以表明某一特定的文字究系代表语音或是作为象形符号。



人类开始用文字来撰写法典、科学论文及文学作品

阿卡德人中有许多是闪米特人(Sémites, 后来阿拉伯人和希伯来人的祖先), 他们约在公元前2300年成为美索不达米亚的统治者。公元前2000年左右，阿卡德语是美索不达米亚的主要口头语言。已然发展成熟的楔形文字，除了记录阿卡德语和苏美尔语

图 画符号既可指物，又能表意:



在一只鸟旁边画一只蛋表示“丰饶”。

在天幕下画上若干线条意指“晚上”。

两线交叉表示“敌对”。

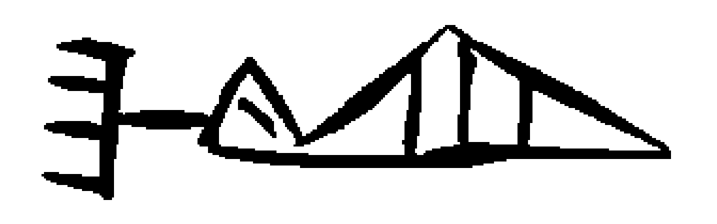
两线平行表示“友谊”。

之外，也适于记录其他部落的语言。当苏美尔语不再是口头语言以后，它仍保留在宗教活动中。这十分类似于中世纪时，拉丁语不再是日常语言，但仍保存在天主教会中的情况。后来，楔形文字系统为巴比伦王朝（兴起于公元前18世纪）及强大的亚述王朝所采用。

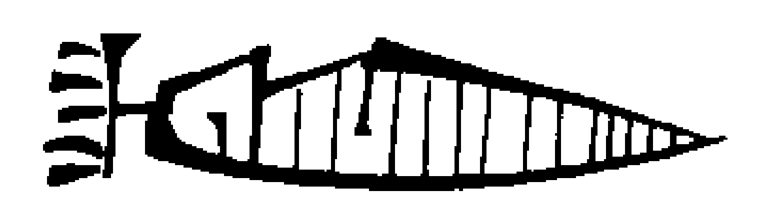
文字初创之时，仅是一种记账工具，朴素而简陋。其后，美索不达米亚的先民用文字来辅助记忆；接着，文字成为记录口头语言的体系；最后，则成为表达和沟通思想的工具。古代苏美尔人、阿卡德人、巴比伦人和亚述人，藉文字互相通信并发展出邮政业务，他们甚至使用泥版信封。

此外，楔形文字的发明，还使得祭祀歌曲、占卜文书和文学作品能够保存下来。例如，古代苏美尔人创作了人类的第一部史诗《吉尔伽美什》(*Gilgamesh*)，叙述一位“三分之二是神，三分之一是人”的太阳巨人的传奇经历。今人已发掘到这部史诗的文字残片。其中绝大部分的残片，都出土于亚述国王亚述巴尼拔(Assurbanipal，前669－前627)位于尼尼微的图书馆遗址。这部史诗是希腊神话的先驱。例如，史诗中也讲到赫克力士的苦役。它还提到一场大洪

公元前2500年到公元前600年间，表示国王的符号乃是人加上王冠，但其间曾数度变化：



早期第三王朝。公元前2500年。



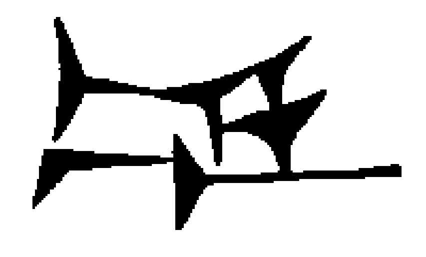
阿卡德人时期。公元前2250年。



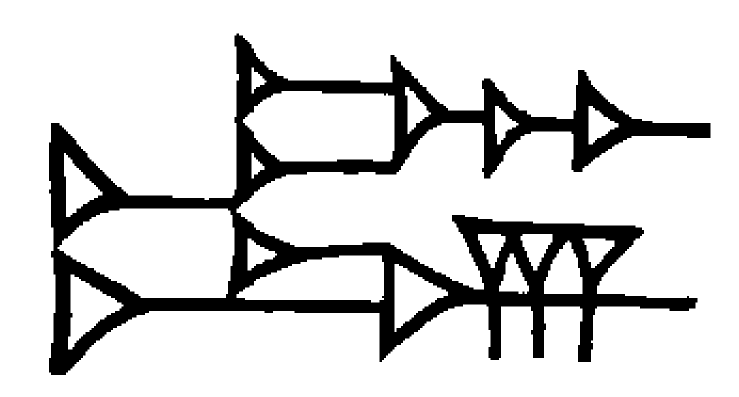
乌尔第三王朝时期。公元前2150年。



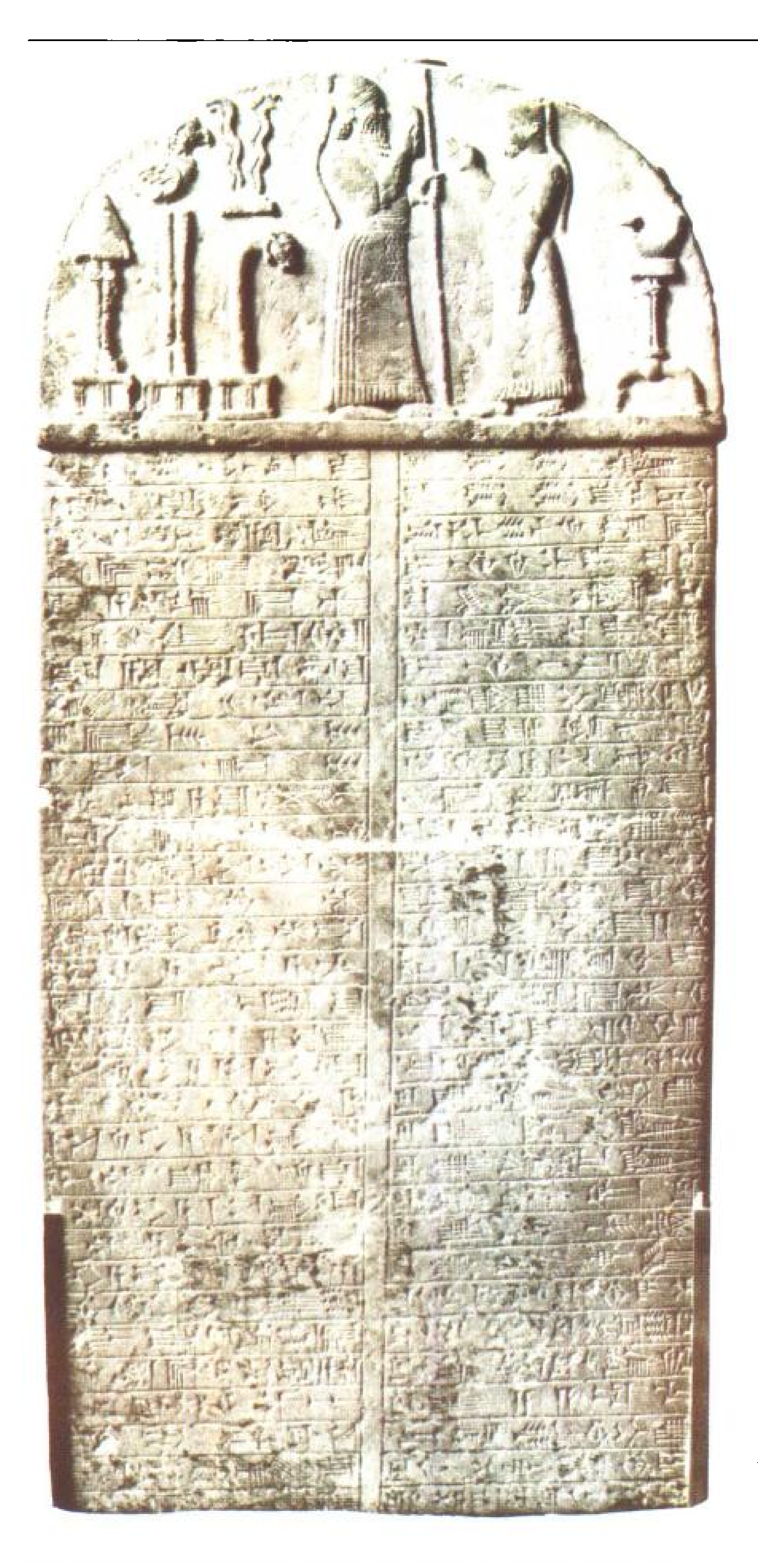
古巴比伦时期。公元前1760年。



新亚述人时期。公元前720年。



亚述人刻在纪念碑上表示国王的符号。公元前7世纪。



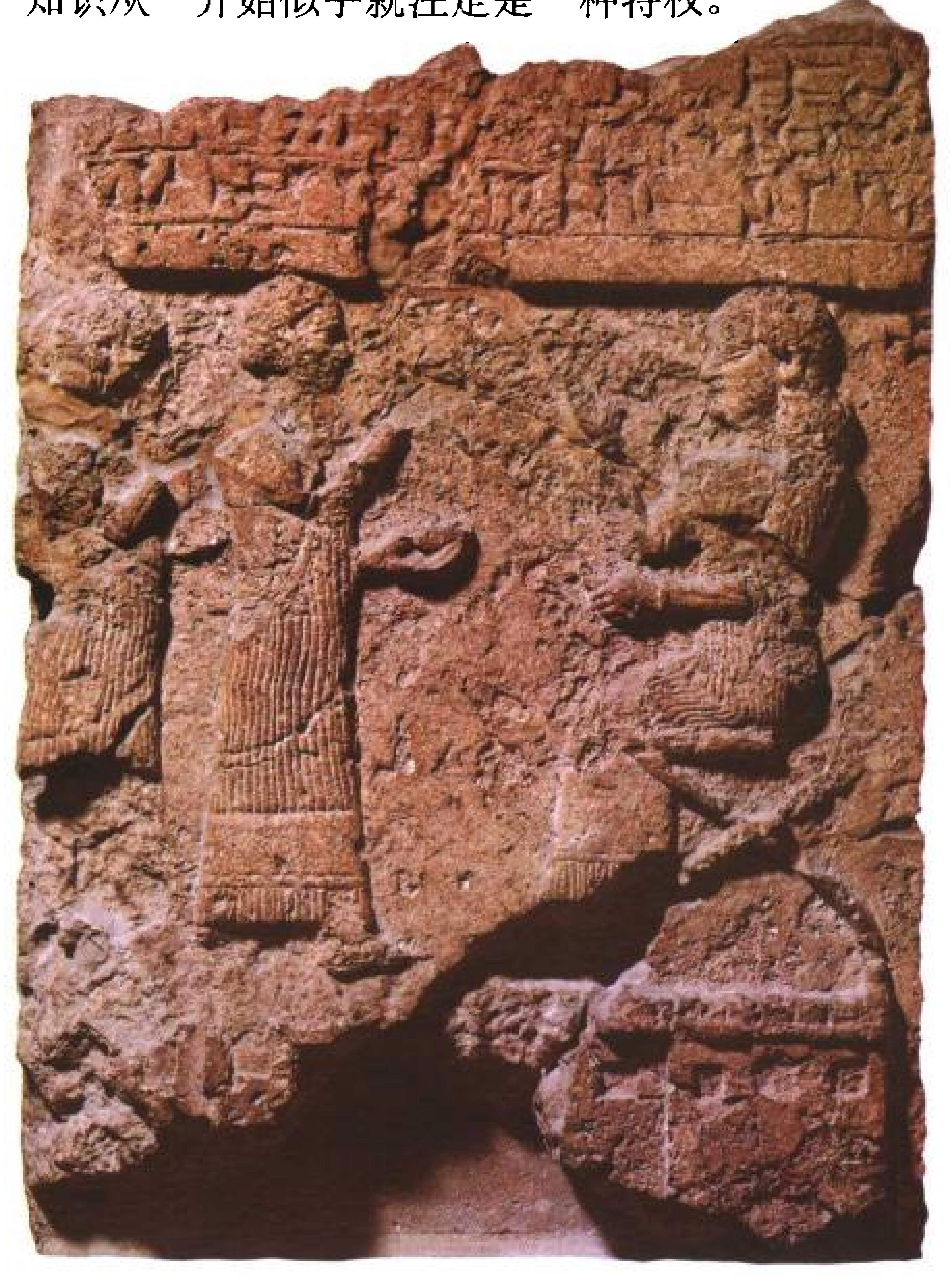
这块石碑记述了公元前9世纪的一次捐献活动，主持人是巴比伦国王马尔杜克-札基尔-舒米(Marduck-Zakir-Shumi)。国王手持权杖站在中央。他前面站着接受者，乌鲁克伊纳大神庙(Eanna)的僧侣。神庙里的僧侣，负有“慰抚神的心灵”的使命。国王的背后是几种神的符号。其中有一杆书写之神纳布(Nabû)的尖笔，这支尖笔被称为“qantuppi”，字面意义是“书写泥版用的芦苇”。

左页图是一尊拉加胥统治者的雕像。他手捧溢水瓶。刻在身上的铭文，表示这尊雕像题献给“滋育生命之水”的格施蒂娜娜(Geshtinanna)女神。这尊雕像出土于美索不达米亚南部，是公元前2150年的作品。

水，竟近似《旧约·创世记》的故事，颇出人意料。

尽管文字朝着不断简化的方向发展，仍只有极少数人懂得使用

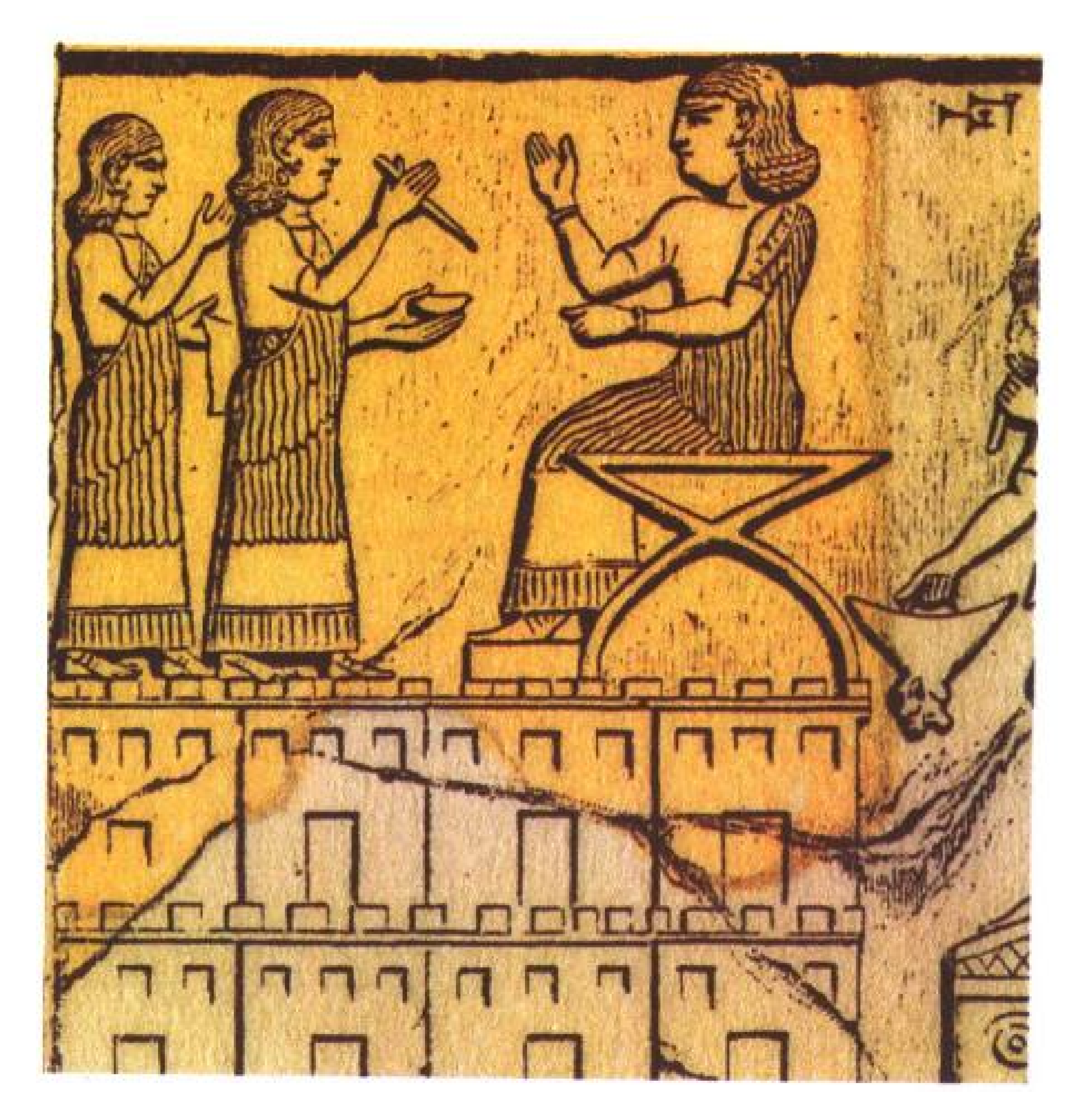
知识从一开始似乎就注定是一种特权。



描绘亚述抄写员的作品并不多见，这块石碑是其中的代表作之一。石碑左侧有两个人在登记战利品，它们是从乌拉尔图的穆萨瑟城掠夺而来的。这次劫掠，是亚述国王萨尔贡二世(Sargon II，前772-前705年在位)于公元前714年发动的第八次战役。在两名抄写员前面坐着一位政府官员，执笔的抄写员正在泥版上印刻楔形文字。

对古代的美索不达米亚人来说，阅读及书写楔形文字不是容易的事。它是一门特殊的技艺，唯有那些知道如何印刻符号，并且有能力根据上下文来理解这些符号所具有的各种含义的人，才称得上真正拥有这门技术。在巴比伦或亚述王朝的亚述城，楔形

文字的书写者都形成了一个特权阶层。有时，他们比不识字的朝臣甚至国王本人，还来得更有权力。留存至今的大量文献，及美索不达米亚学生练习书写的泥版可以证明：当时，在菁英阶层专属的书写学



这是左页石碑的复制品。在本图中，原来的石碑顶部的铭文被省略了。其实，铭文本已残缺不全，殊难辨读。但参考同期史册的纪录，我们仍可推测铭文的意思。萨尔贡二世编年史中有一段记述："此等国家，本受吾管辖，……比特-亚金部落(Bit-Yakin)的米罗台-巴拉丹迦勒底的国王，胆敢倚仗(阿莫河〔Amer〕)与洪水违抗吾命，背信弃义，拒绝朝贡。"

校，训练是相当严格的。学会写字可以带来权力，日后，学习书写这门技术和有关的知识甚至成为一种特权——换言之，并不是每个人都有机会学习。

美索不达米亚的文字系统，还被用来书写其他不同系统的语言

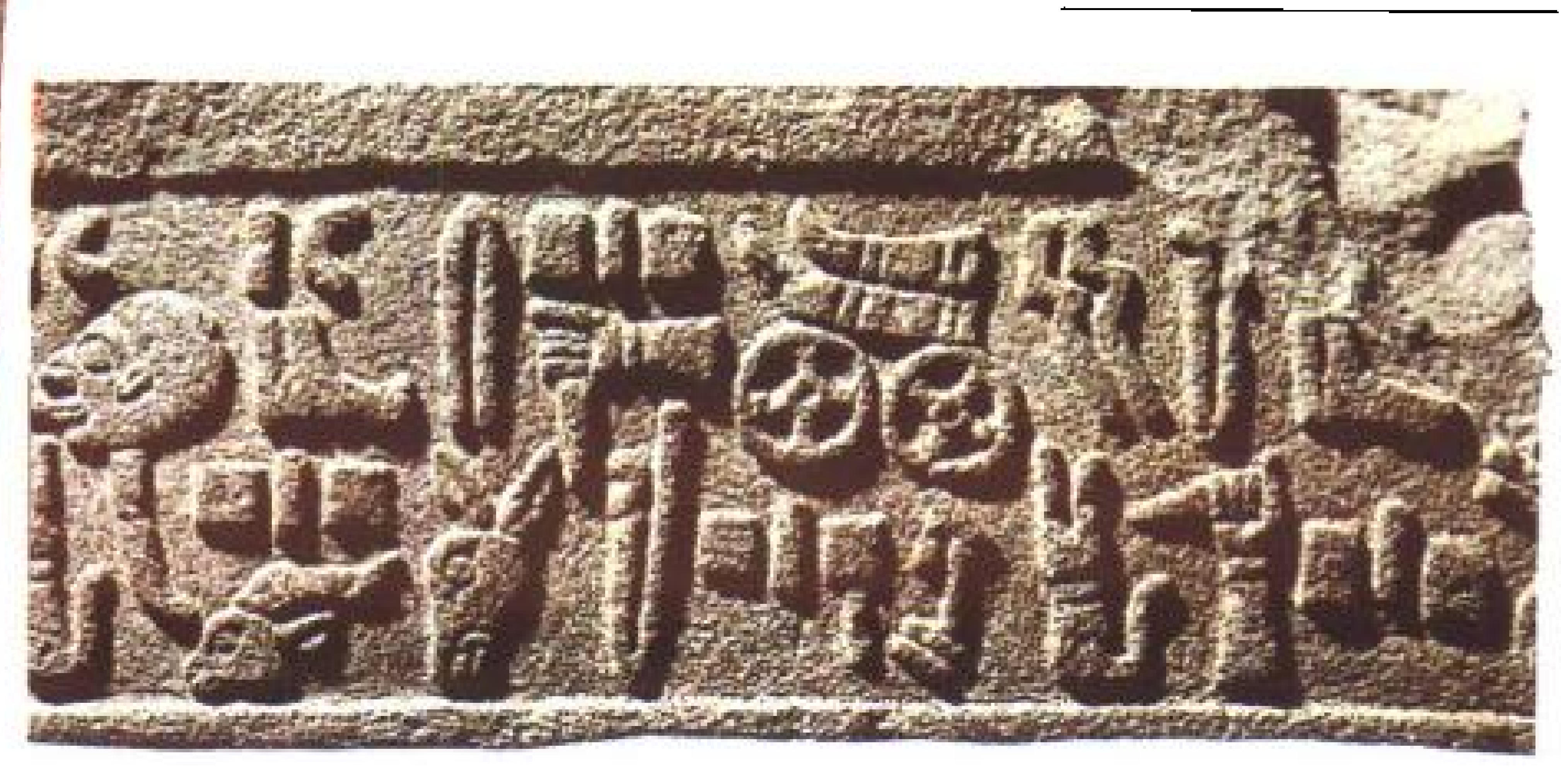
美索不达米亚的文字，是人类最早的文字体系。它最深远的意义在于：它不仅可以书写苏美尔语和阿卡德语，而且能够书写其他语言。例如建都苏萨的埃



兰(Elam)王朝（在今伊朗境内），所用的埃兰语就是以楔形文字书写的。居住在安纳托利亚（今土耳其境内）的赫梯人(Hittites，或译西台人，即后世所称的希腊人)，在公元前1400年至公元前1200年间曾拥有一个富裕而强大的文明。仅管他们也曾创造自己的象形文字，而且他们的语言属于印欧语系，迥异于美索不达米亚的语言，他们却采用了简化的楔形文字。又如波斯帝国，也是用源于美索不达米亚的楔形文字字母，书写古波斯语。

在公元前3000年到公元前1000年之际，产生于底格里斯河与幼发拉底河的楔形文字传播甚广，影响所及，南达巴勒斯坦的迦南语(cananéen)，北至亚美尼亚的乌拉尔图语(urartéen)。要不是中东各国接受了这种楔形文字体系，后代学者想要追溯这些国家的历史，恐怕就没有文字资料可以查考了。

抄写员使用一种特制的尖笔，将楔形文字刻在金属上。左图是波斯国王大流士一世(Darius I，前552-前486年在位)时期的银板，上面的铭文具有晚期楔形文字的典型特征。显然，楔形文字具有很强的适应性，因为它同时能用来书写巴比伦语（图的中间部分）、埃兰语（图的右部）和古波斯语（图的左部）。在公元前14世纪左右，安纳托利亚人所采用的赫梯文字（下图），则具有明显的象形文字特征。





正当楔形文字在美索不达米亚
全境各地传播时，
邻近的埃及和遥远的中国，
也产生了各自的文字系统。
在世界的这两端，
将文字视为天赐之物的人类，
开始在石头、泥版和纸莎草纸上，
记录他们的过去——他们对过去的记忆。

第二章

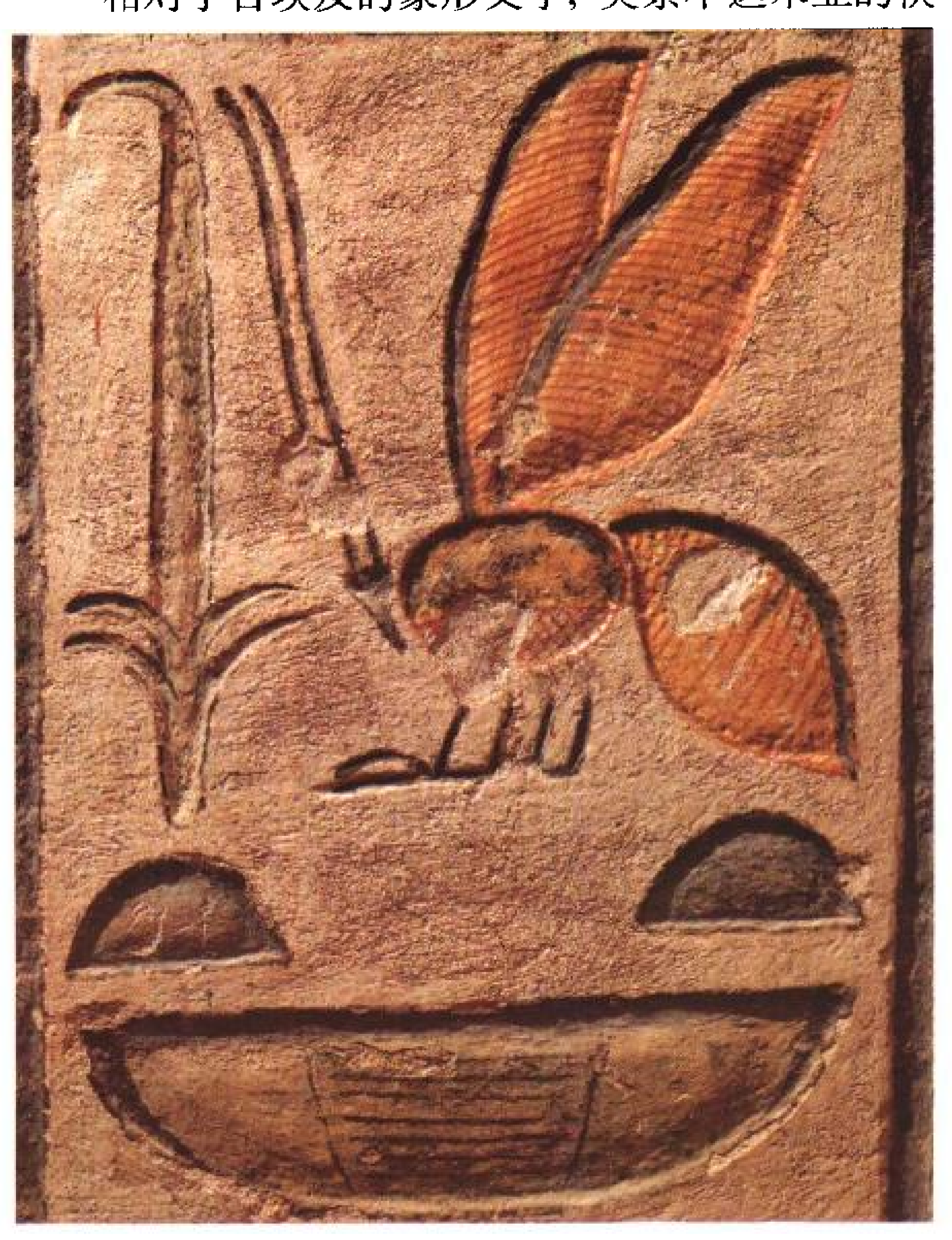
神的发明

首先，让我们看看神圣的世界：竖琴演奏家正在为太阳之神瑞(Rê Horatkhty)弹奏飨神的乐音，计算与学问之神托特(Thot)正在教导世人阅读。托特原是月神，头似狒狒；后来被当作语言与文字的发明者、社会秩序的创立者，也是太阳神瑞在地上的代表。



假如不是商博良(Jean-François Champollion)与其他埃及学学者，解读了在尼罗河三角洲所发现的石碑象形文字，古埃及史至今仍将隐晦不明。

相对于古埃及的象形文字，美索不达米亚的楔



形文字显得简朴而抽象，几何特征比较明显。古埃及文字则富于诗意，造型迷人——其实，它们保有十足的绘画性，活脱是一幅幅飞禽走兽、花草树木、人体等的图画。

苏美尔人和古埃及人住在相邻的地区，他们的文明有许多共通之处。对于这两种不同风格的象形文字

古埃及碑刻上，凡神或王的名字四周都有特别的装饰图案。左图这组象形文字就出现在装饰图案之中，代表公元前12世纪上、下埃及的国王拉美西斯九世(Ramsès IX)的名字。

右页图是埃及古籍《死者之书》中的一条残片。这节象形文字应由上至下阅读。两个一望而知的圣甲虫符号意指出生；两只圣甲虫之间的符号表示嘴巴，意指说话。由于这节象形文字只是残片，故其完整意义尚难完全解读。

之间的关系，乃是学界争论不休的课题。不过，这些争论至今仍充斥着假设和臆想，谈不上有任何定论。

古埃及人相信，托特神创造了文字，将它赐给人类

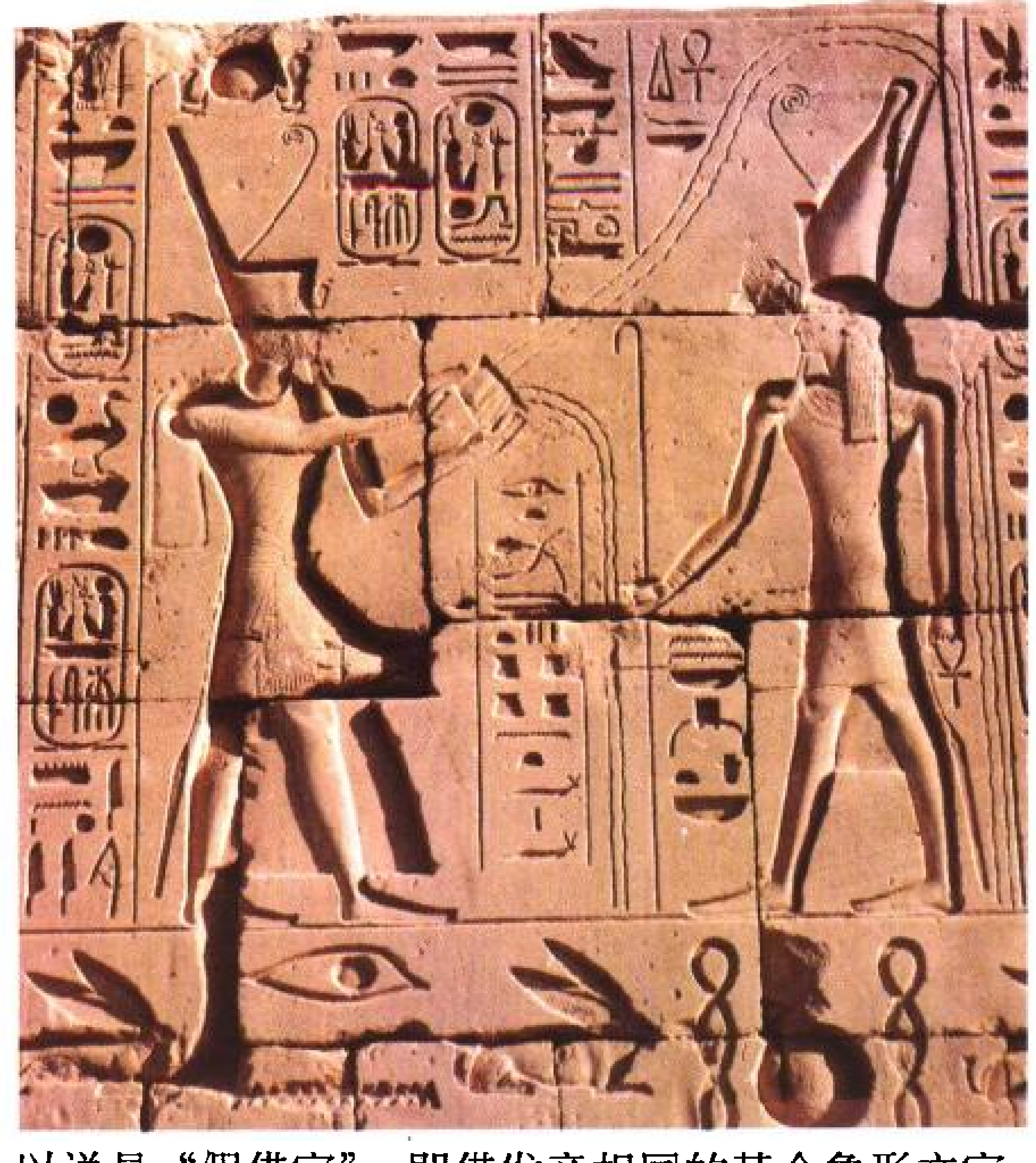
后世用来指称古埃及文字的“象形文字”(hiéroglyphe)一词，源于希腊语，由hieros（神圣的）和gluphein（铭刻）二词合成，意思是神的文字。现今所知最古老的象形文字铭文，年代可追溯到公元前3000年。但这套书写符号的源头一定更为久远。到了埃及在罗马帝国统治下的公元390年，这种文字的符号虽从700个左右增加到约5000个，但形态上却没有重大的变化。

比起苏美尔文字，埃及人的文字显然更能够表现各种事物

美索不达米亚的象形文字，起初只是一种辅助记忆的工具，慢慢才发展成简便的书写系统。埃及的象形文字，却从一开始就可说是十足的书写文字：首先，它几乎能记录全部的口语（这种古代口语，仍可从后来采用希腊字母书写的科普特语〔langue copte〕文献中窥知一二）；其次，它既能表现具体事物，也能充分地表达抽象观念，并能书写农业、医学、法律、教育等各方面的文献，遂写宗教祷词、传说故事。

埃及象形文字所具有的独创性和复杂性，多半是因为它由3类符号所构成：第一种是图像文字，也就是直接模拟物象的图式化符号，而将这些符号作各种组合，也可以表示种种观念。第二种是表音文字，即借用各种象形文字来表示语音，因此，也可





刻写在底比斯(Thèbes)卡纳克(Karnak)神庙墙上的象形文字。这些象形文字不仅是有意义的符号，而且为墙上的人物图像烘托出一种美感。

古埃及文字的语音符号，依其构成可分为3类：单音构成、双音构成及三音构成。下图的语音符号是双音构成的实例，读如"hn"。



以说是“假借字”，即借发音相同的某个象形文字，来表达与这个象形文字原本毫无关系的另一个概念（埃及人所用的画谜系统，与早期苏美尔人所用的相似。关于画谜，可参考本书第一章的说明）。第三种则是限定符号（或称意符或形符），这类符号用来标示所表达的物象是哪一种类型或属性。

对那些全力解读“神的文字”的人来说，优美的字体增益了理解文字时的愉悦。

古埃及象形文字系统确实是“神的文字”。一般说来，凡文献中出现神名和法老名（法老也被视为神）之处，便在名字周围画上特殊装饰记号（可称作“边饰”）。这样，这些名词的神圣性质便一望而知。

用象形文字书写的句子,通常需由右至左阅读。间杂在铭文中的人头或鸟首图画,都只画出侧面,目光常朝左方看,形同指示读者移动视线的方向。

然而,实际情况并不总是那么简单。假使在纪念碑或寺庙附近有某位主神,如阴间永生之神俄赛里斯(Osiris)的塑像或法老塑像的话,铭文中的人头或鸟首就得朝向塑像,这就使得铭文的解读更加困难了。更有甚者,古埃及的象形文字还可以从下往上写,甚至可以左右来回书写:上一行从右到左,下一行则从左到右,恰如农夫犁田时来回操作一般,故而这种书写方式被称为"犁田式写法"(boustrophédon)。

古埃及的象形文字本身似乎总是魅力十足,透着一种神圣的美。古埃及的众多神祇,厕身于刻画在庙壁和墓碑上的象形文字中,受到礼赞和崇拜,仿佛象形文字本身也是神圣的。这些符号,不论是雕刻上去的还是描画上去的,都具有一种超凡脱俗的美,而且无论书写的内容为何,它们看起来都像是视觉的诗。在古埃及人眼里,象形文字必定来自神灵的启示。对我们后人来说,亦复如此。面对这



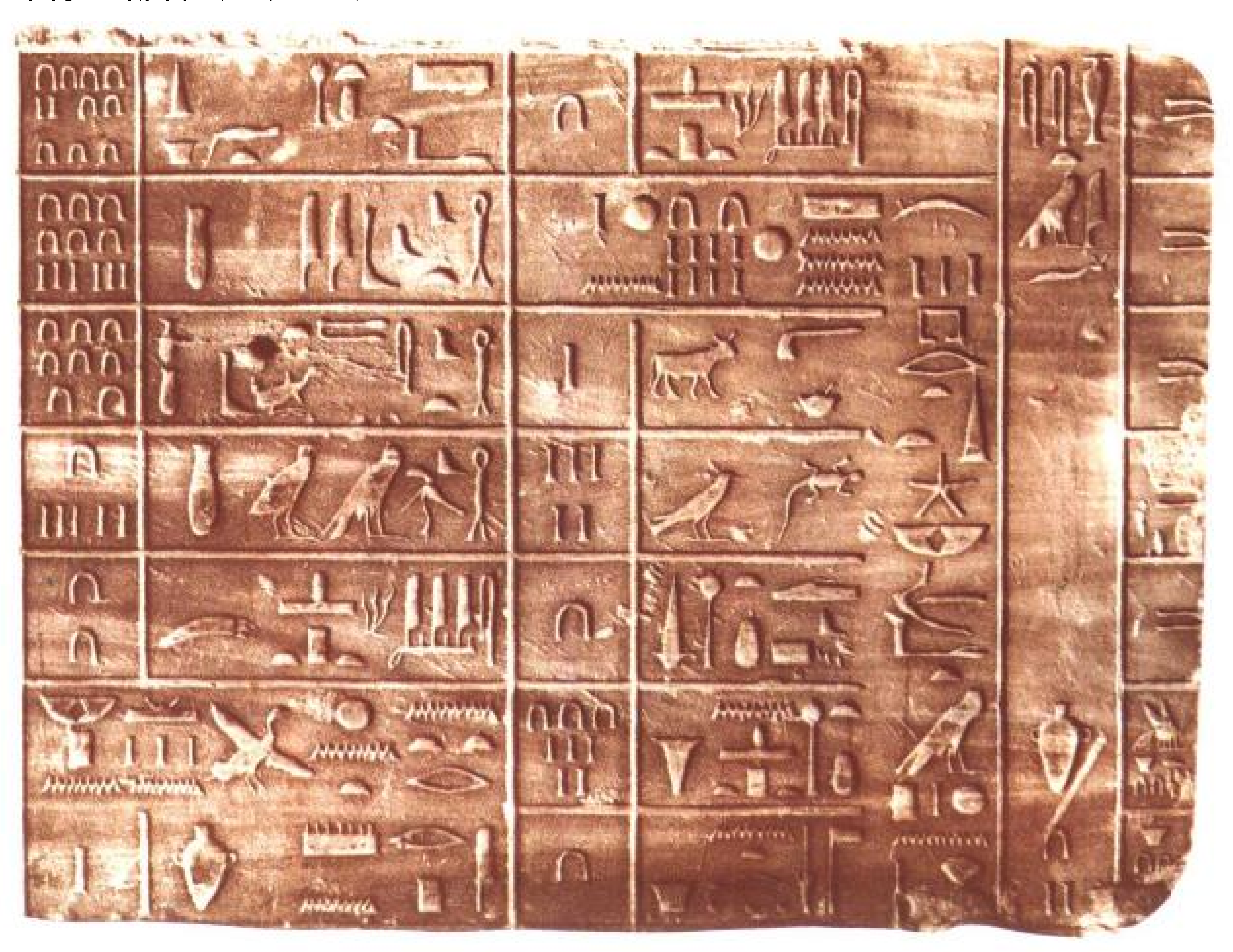
从左往右读(一般情况下是从右往左读):左侧第一个符号读如"**hb**",第二个是限定符号,表示该词与腿有关,第三个是一名舞者的形象。这组符号所要表达的意思正是跳舞。

些神奇的符号，静思默观之余，它们所产生的效果的确近乎伟大的诗篇或虔敬的祈祷辞。

古埃及象形文字虽然属于神圣的世界，却并非仅用于宗教场合

在埃及所发现的无数碑刻和文献，让我们得以多方位地认识这个高度发达的文明。有了文字，古埃及人就有可能记载他们自身的世界和生活，尤其是记录他们的历史，记录他们的国王的世系，以及王室婚姻、战争等重要事件。一如其他古文明，埃及的历史是和文字一同诞生的。此外，当然，古

王室肘尺(52厘米)是基本的长度单位。一肘尺分成28“指宽”，每指约为1.86厘米。28“指”又分为四等分，每一等分是一“掌宽”，每掌约为7.47厘米。



埃及人也用这套文字系统来记账、编制法典、订立婚姻契约或在商品交易中书写票据。

文字也是文学的承载工具。古埃及的文学，内容异常丰富，包括道德箴言、歌颂诸神和国王的赞美诗、历史传奇、冒险故事、情歌、英雄史诗和寓言等各种文学体裁。在埃及丰富的文学遗产中，最负盛名的作品是用象形文字书写的一部重要宗教仪式典籍——



《死者之书》，产生于公元前13世纪中的第19王朝。

古埃及人在地理学和科学方面的著作，同样不容忽视。这些著作谈论到占卜、巫术、医学、药典、烹调、天文学，及时间度量等内容。在历法方面，古埃及人最初使用的是太阴历，后来才改用太阳历。当时，他们已测定出一年为365又1/4天。这项历法上的重大转变，埃及人有详细的记录。

左页下图是一部历书，制作于图特摩斯一世(Thoutmosis Ⅰ)统治时期（约前1450年）。历书中列出祭神用的礼品。当天狼星在地平线上升起的那天，即夏季第三个月的第28日，便是一年一度的祭神日。我们可在右起第三栏的中间看到该星的图像。

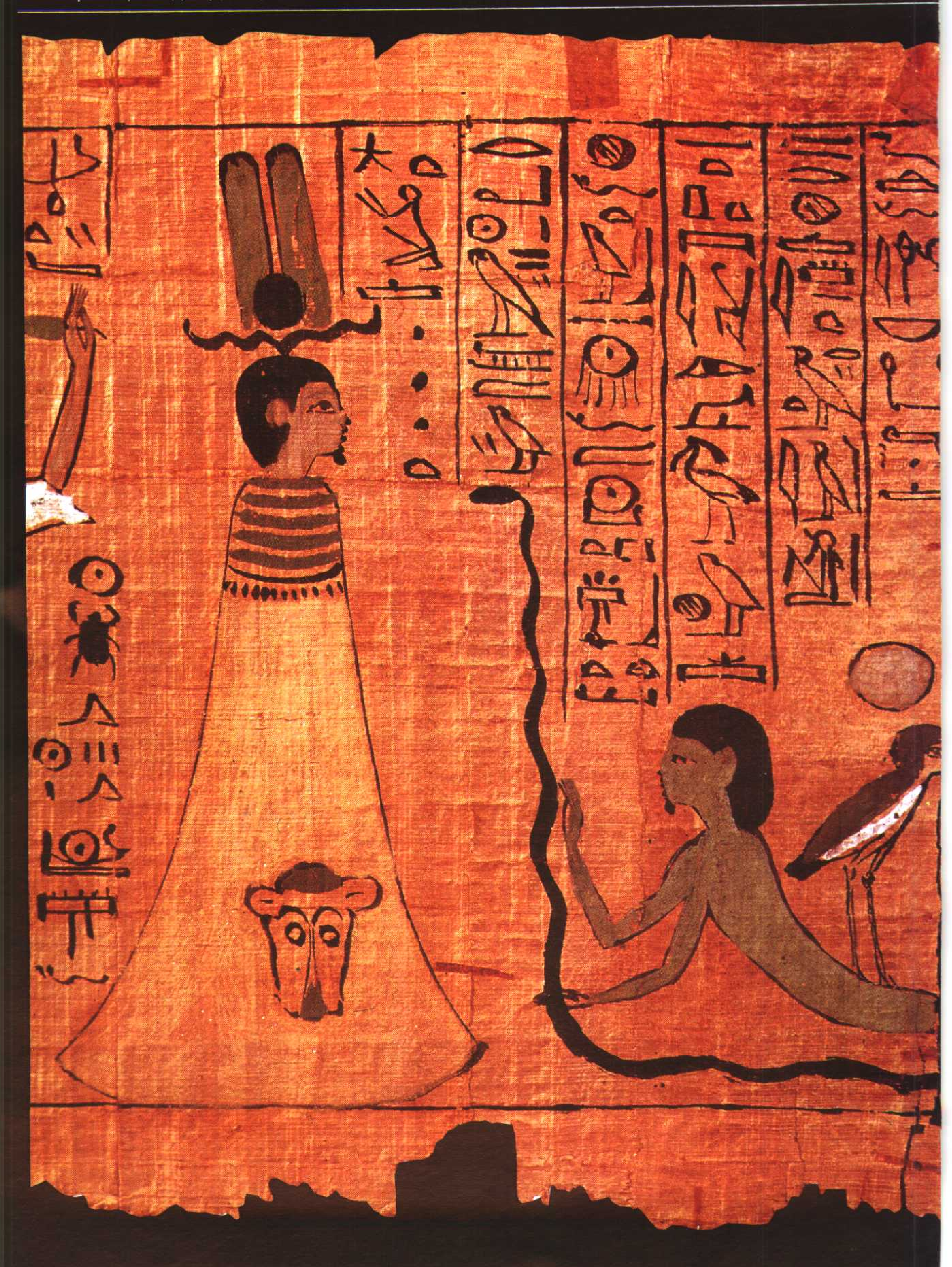
这张“金矿”草纸，是第20王朝时期（约前1100年）的文物。纸上绘有四列相连的山峰，上部是开采金矿的金山，金山下是矿工小屋。右上角（呈白色）是阿蒙(Amon)神庙，下方则为一条石块砌成的大道。





灵魂的重量

在第19王朝时期，《死者之书》抄本随死者入墓，作为永生之旅的准备。在葬礼上，僧侣须诵读此书。书卷使用纸莎草纸、皮革或亚麻布制成，饰以五颜六色的美丽花边。每本书又都题作《走向光明之书》。书中详细描绘了再生的各个阶段，其中一个阶段是称量灵魂。死者的心脏被放在天平的一端，另一端则放置象征公正与诚实的“马特(Maat)羽毛”，两者必须保持平衡。此图中央的人物是托特神，他负责称量。如果称量的结果不利于死者，图右边的“饕餮”会把此人撕成碎片。图中的象形文字则是对这个场景的说明。

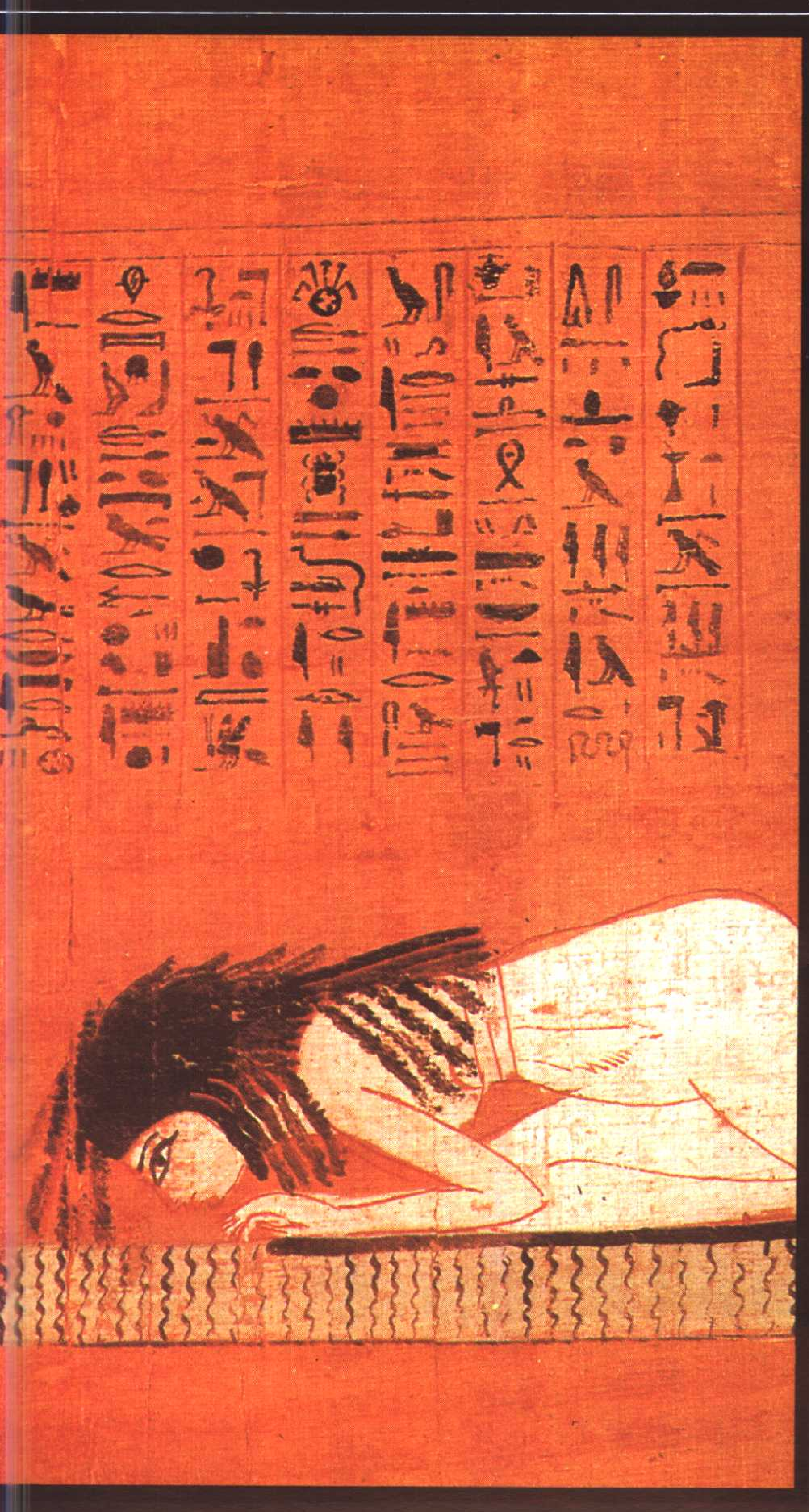




地狱的神祇与怪物

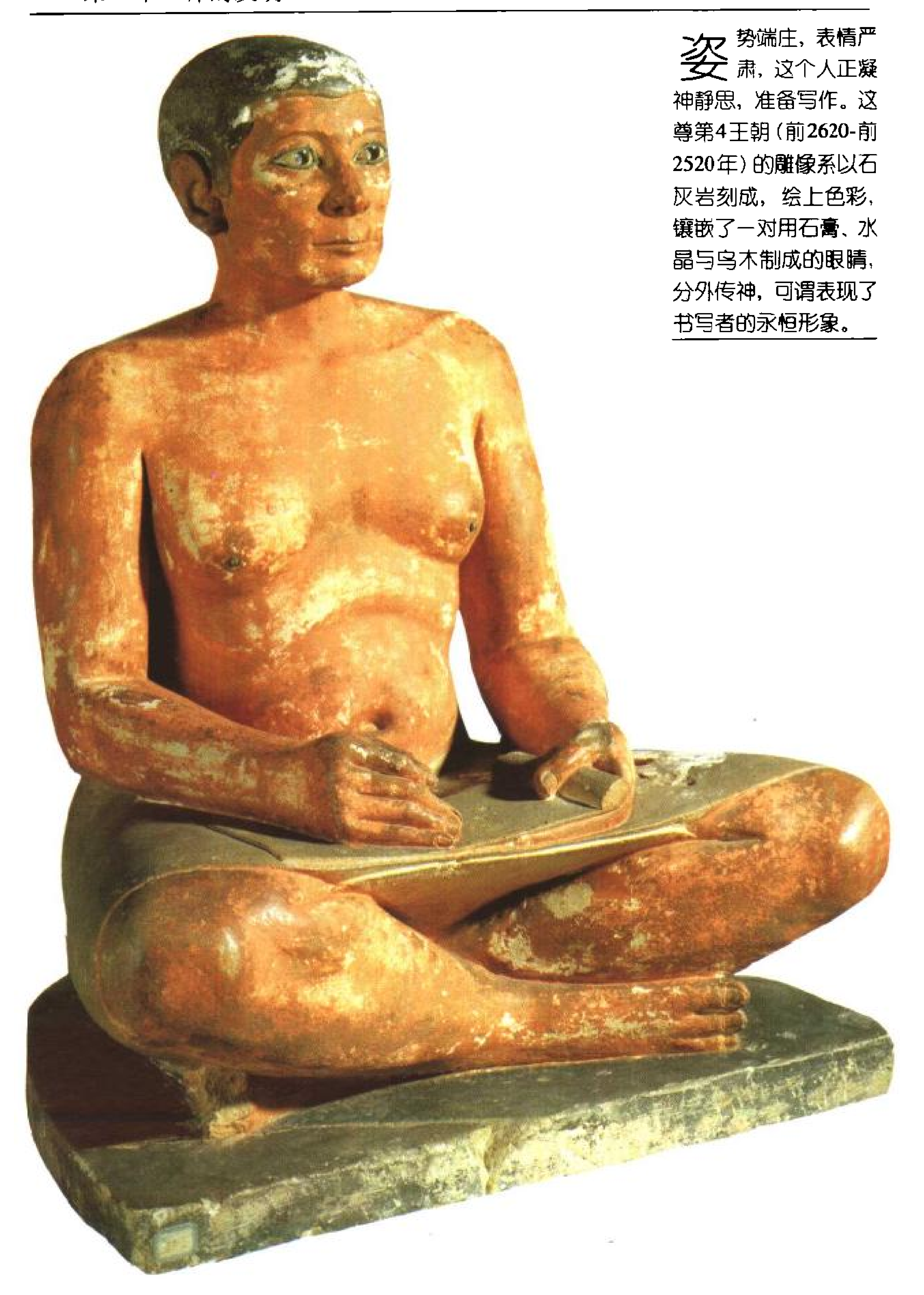
此图也是《死者之书》的一部分，引导我们进入一个幻想的世界：图左侧的死者面对地狱中的神祇赫努姆(Khnoum，羊首)。图中还有一个连体双头怪物和一条大毒蛇。图上的象形文字是咒语，可以保护死者不被毒蛇和怪物吞食。埃及人相信，死人下葬时以一本《死者之书》随葬，可保证死者的灵魂得以再生。由此可见，在古埃及人心目中文字具有某种魔力。



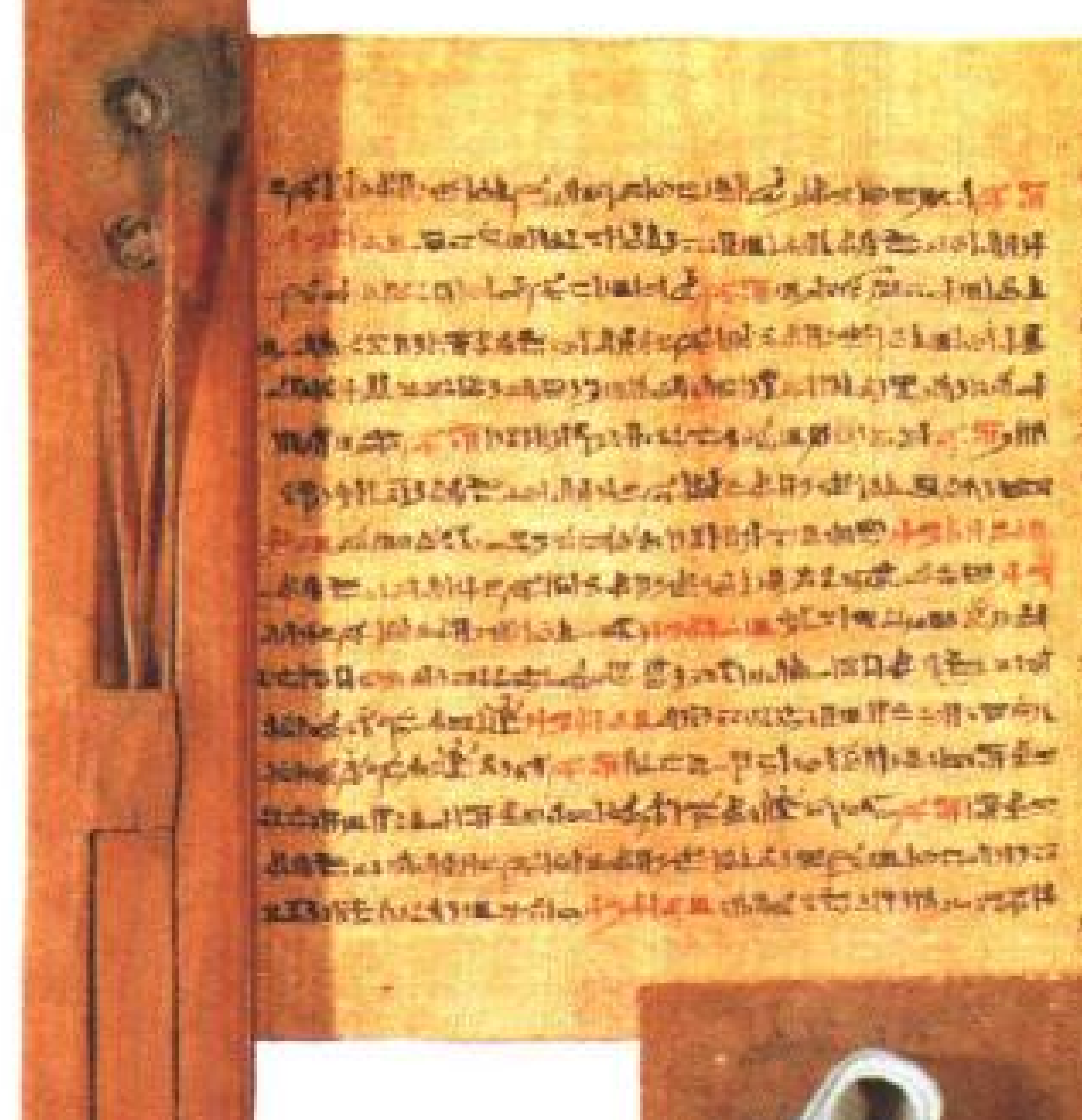


向鳄鱼礼拜的女性死者

通过地狱的考验后，获释的死者便可进入“芦苇园”，即埃及人心目中的天堂。《死者之书》中关于此一阶段的图画和文字，可以保护死者踏上永生之途。其中的咒文可使他们免于第二次死亡，也解除他们在另一个世界必须头朝下行走的恐惧，保佑他们顺利抵达天堂。其中也有类似现实世界的仪式场景，如图中的女性死者匍匐于丰饶之神鳄鱼索贝克(Sobek)之前，祈求它唤起尼罗河洪水。



姿势端庄，表情严肃，这个人正凝神静思，准备写作。这尊第4王朝（前2620-前2520年）的雕像系以石灰岩刻成，绘上色彩，镶嵌了一对用石膏、水晶与乌木制成的眼睛，分外传神，可谓表现了书写者的永恒形象。

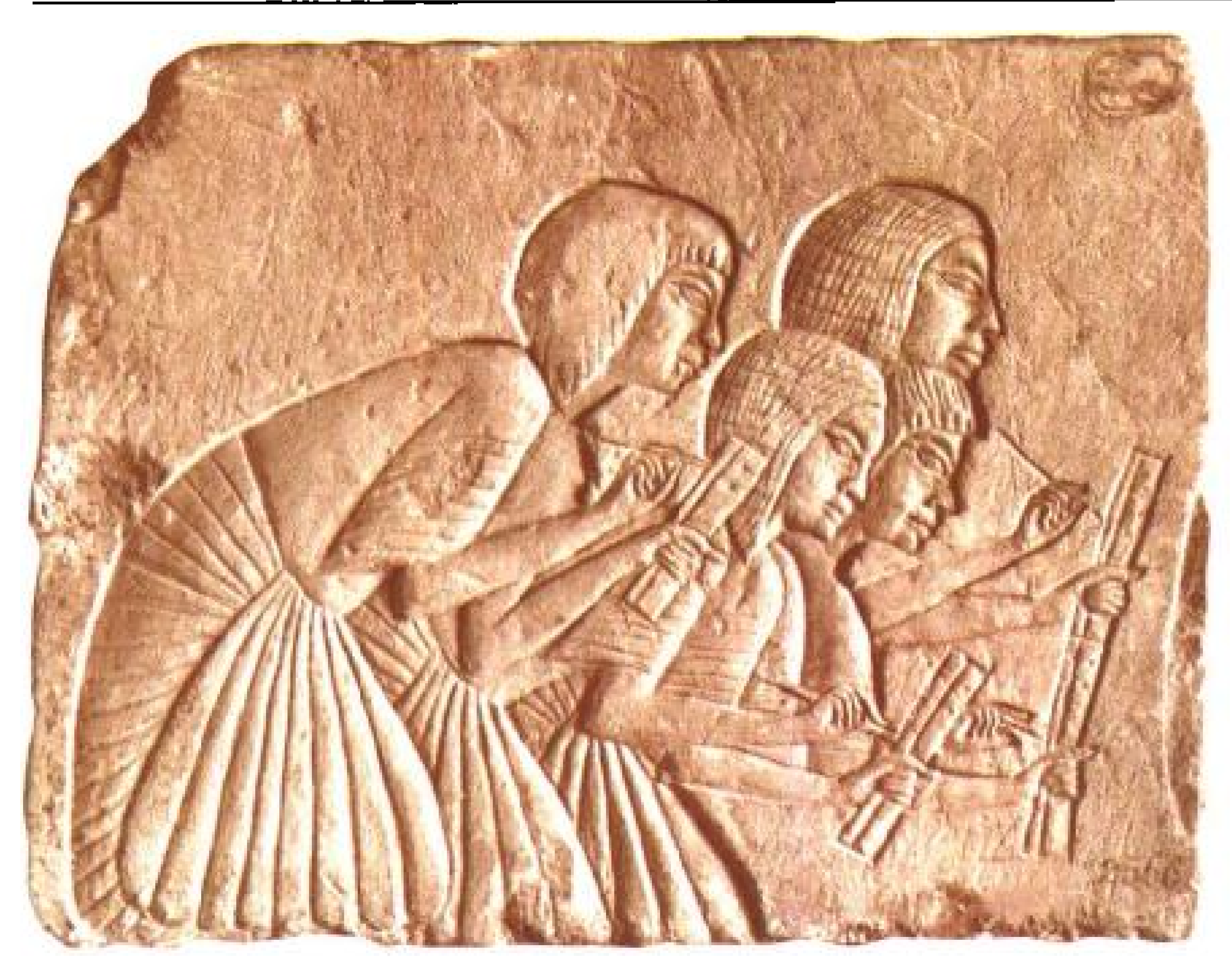


图中是一页草书体象形文字及几件书写工具。左侧是放置芦苇笔的木盒。下方是一块木板，书写员把草纸铺平在板上，然后在其上书写，板上有两个孔的器皿用来盛放红、黑墨水，红墨水用来书写王和神祇的名字。图的右侧是一把裁纸刀。

犹如在美索不达米亚，在埃及，
能够读、写象形文字，
就等于享有恩宠，拥有权力

古埃及的书写者想必是书写艺术的行家，而因为那时埃及所谓的教育不外乎书写技能的传授，所以这些书写者也理所当然的是老师。由于必须记忆的符号数量繁多，象形文字系统又复杂无比，故而学习书写必然是件苦差事。孩子们在10岁左右入学，大部分学生在学校里待不了几年，唯有少数有天赋的孩子能勤学不辍，直到成年。

埃及教师的教学法，结合了记忆训练、书写练习和阅读。学生所必须做的，就是整日面对这些难记的字，齐声诵读。当然，听写和抄写也是必不可



学生左手执草纸卷，右手握笔，正在做听写练习。

少的练习。老师一般先教草书体(cursive)，假以时日才教正规的象形文字。体罚被视为一种有效的教育手段，恰如埃及谚语所云："孩子的耳朵长在背脊上，挨打才会把话听进去。"对愚顽学生的惩罚有时非常严厉，最重的处罚甚且将学生关起来，仿佛囚禁。

书写者构成了一个有权势的社会集团。由于拥有书写技能，他们的权势有时竟与法老不相上下。那些国王常自满于如神祇般的身分地位，不愿为学习读写和计算而烦心。这种情况，恰好有利于书写者分享法老的权力。

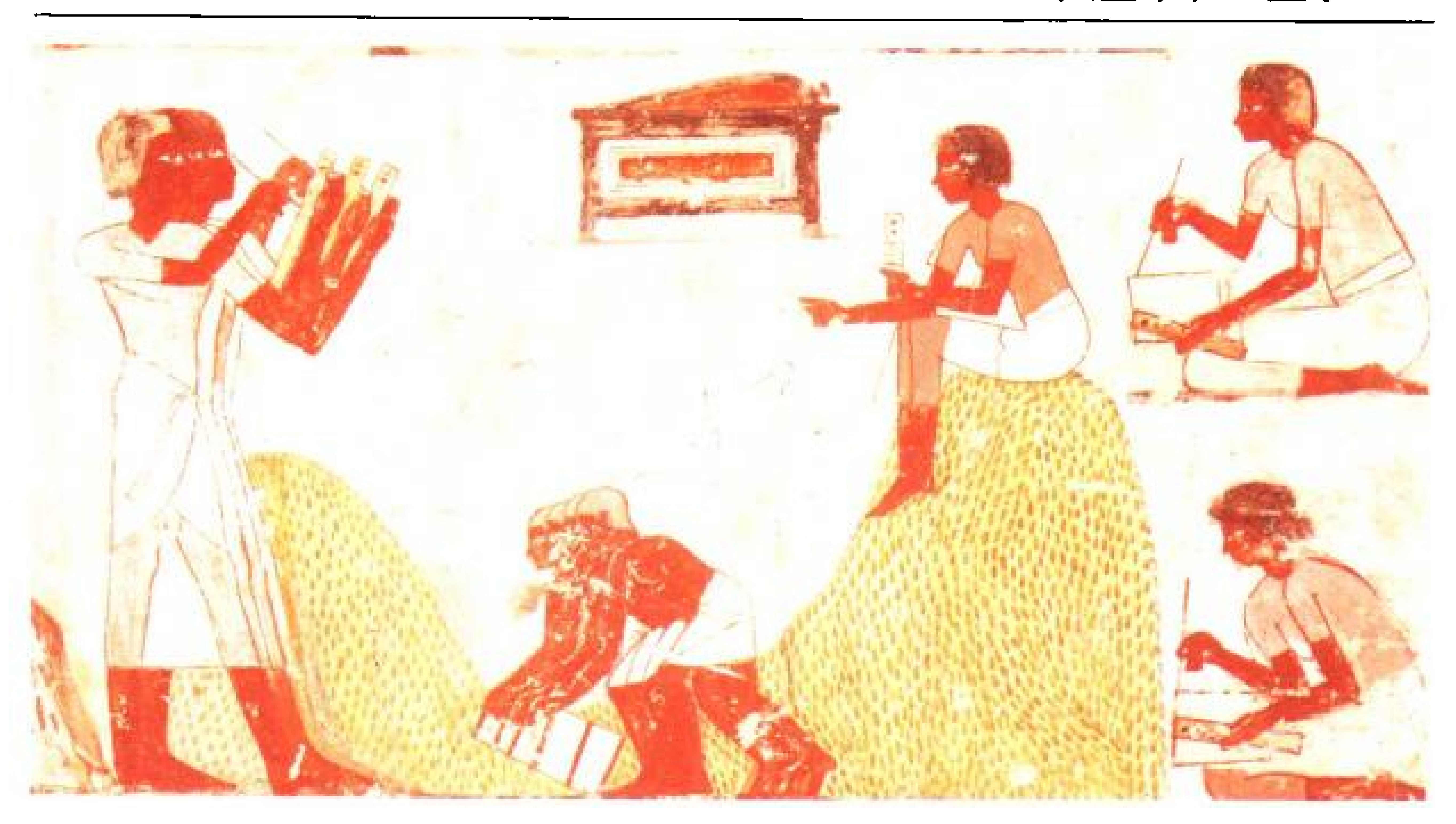
与美索不达米亚的同行相比，古埃及书写者所使用的书写材料，种类更多，质地更优良。他们除了将象形文字刻在石碑上，也使用一种柔软、好写的材料——纸莎草纸。



草纸制作步骤如下：一、把纸莎草的茎杆切成薄片。二、将薄片沿边缘叠放，合成一片。三、把它们依纤维纹路交互叠压。最后，将它压薄、磨光，即成为草纸。

5000年前，书写者就已使用纸、笔和墨水

埃及尼罗河三角洲的沼泽地带盛产一种叫做纸莎草(papyrus)的植物，可用来制造绳子、草席、草



鞋和帆布等日用品。更重要的，是它的纤维杆还可用来制作书写材料。正是由于古埃及人发明了这种“纸张”，书写艺术才得到革命性的进展。

古埃及人制造这种草纸时，先将纸莎草的茎杆切成薄片，然后叠合薄片的边缘连接成一大张，再将两大张这样的薄片重叠，对齐周边，粘合为一张，于是得到柔软、富于弹性而且平整的纸面，最后将它压干磨光。用淀粉浆糊把约20张草纸连接在一起，便可得到一卷长达数米的草纸卷。

书写者书写时，左手展开草纸卷，右手在其上书写，并将书写好的部分重新卷起。由于草纸卷很长(在已发现的草纸卷中，最长的有40米)，书写者通常席地盘腿而坐，草纸就铺放在膝盖和腰裙上。笔是用芦苇杆削制成的，长约20厘米。笔端或是尖锐或是扁平，视书写需要而定。浓黑的墨汁用煤烟与水调和而成，再添放一点阿拉伯树胶一类的粘着剂。用来书写书名、标题、章首文字的红墨汁，则是用朱砂或红铅粉末制成的。

农人将谷物装入袋中，坐着的官员正在计数。这幅墓壁画的右部有两位书写员正在做纪录。记录和分配收获物，是古埃及书写员的职务。

在古埃及，草纸的生产由国家垄断。从公元前3000年起，埃及草纸就出口到全地中海地区。草纸的出口收入，是埃及政府岁入的重要来源。然而，埃及国内的书写者和学生迭有怨言：国家对草纸生产的垄断，使得草纸价格昂贵。后人发现许多草纸被重复使用，即把原已写在上面的文字擦掉后再使用。这或许可以证明，当时新的、未用过的草纸确实价格昂贵。

稍便宜的材料是石灰石和陶片，故而用它们来书写次要的文字颇为理想。至于羊皮纸，比草纸还昂贵，所以尽管埃及人早就知道可以利用羊皮纸，也只拿它来书写最重要的文献。



为适应日常生活之需，人们发展出两种较为简捷的书写形式

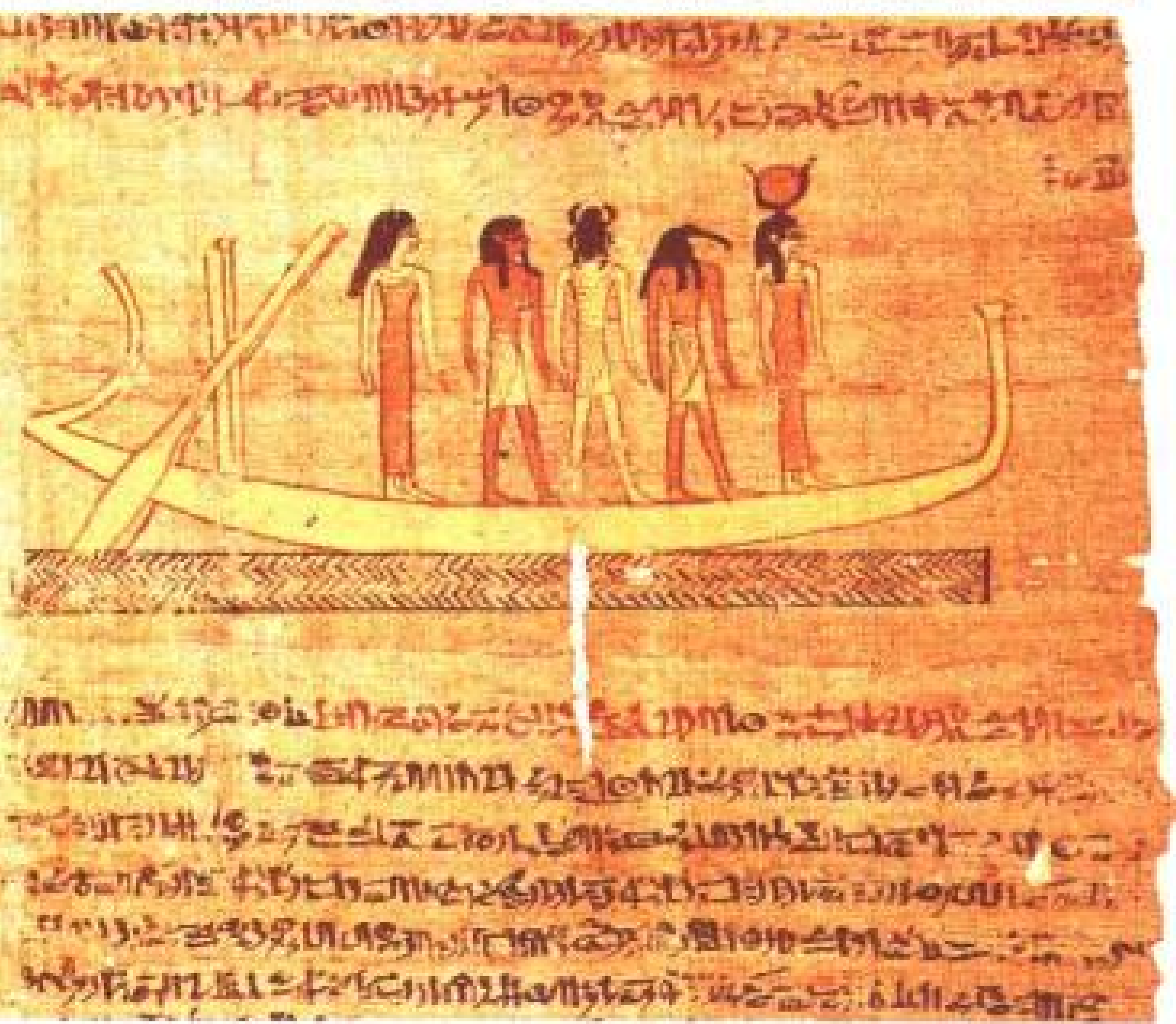
要想把象形文字写在草纸上，需要具备相当的技能和耐心。如此繁杂精细的书写工夫，实在不符日常生活之需，也不能应急。因此，大约就在象形文字通用的同时，书写者另外发展出一种书写更为流畅的草书体。古希腊历史学家希罗多德(Hérodote，约前485－前424年)也把草书体称为“僧侣体”(hiératique，字源其实与“象形文字”一样，同是希腊语的hieros一词)，因为根据他的看法，这种字体最早乃是由僧侣开始使用的。



这种草书体的组成要素与正规的象形文字一样，也包含图像符号、表音符号和限定符号3种。但在草书体中，这三大要素经常混合使用，所以草书体的符号逐渐逸离原初的图像。

到公元前650年左右，象形文字与草书体仍然通行之时，出现了一种更为简便、有更多连笔笔画

从涅菲(Nefer)和卡哈依(Ka-hay)墓中出土的陪葬石碑(上图)。图中可见到纸莎草丰收的情景：从松软的土里拔出纸莎草，捆扎好，背去晒干。



草书体最适合在草纸上书写，而不适合在诸如金、石一类的坚硬材料上刻写。草书体与正规象形文字书写体几乎一样古老，而最晚出的通俗体已与原初的象形文字大不相同，很难辨认它们背后的图像符号。

的书写体，其读向与草书体一样，从右到左。这种被称为“通俗体”(démotique)的新书写系统，不久便在埃及流行起来。在著名的罗塞塔(Rosette)石碑(也就是商博良据以解读古埃及文字的那块石碑）上，同一篇文章，即分别以正规的象形文字、通俗体和希腊文字等3种文字刻写。所谓通俗体，就字义而言，即指庶民的文字，其构造离原始字形更远了。

据考证，腓斯特斯泥盘是公元前17世纪的文物。泥盘正反面所刻写的45个符号，是关于动物、日用品和房屋的图像。据分析，文字书写的顺序是由泥盘边缘开始，依次向内盘旋。根据泥盘文字所用符号的数目，以及由二成三个符号组成一词的现象来判断，这可能是某种以音节为书写单位的文字系统。



对不是专家的人来说，要一一辨识通俗体文字与正规象形文字的对应关系，是极其困难的事。所幸，犹如后世的科普特语仍保留了古埃及口语的蛛丝马迹，在科普特文字中也仍能找到古通俗体文字的痕迹。因此商博良笃信，若要解读古埃及象形文字，必须先能阅读科普特文字。

右页图这方中国彩釉瓷质印章，可说是雕版印刷的先驱。

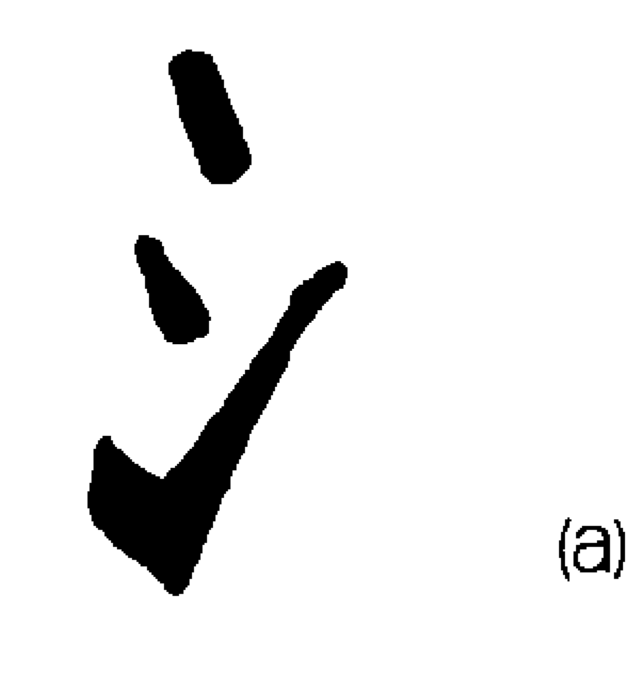
古代的克里特(Crète)文字依然是个谜

公元前2000年左右，美索不达米亚楔形文字业已发展成熟，而埃及文明则向外广为传播，象形文字的铭文亦大量出现。这时，在克里特及希腊本土

汉字部首共有214个，部首置于字形的旁侧，表示整个字的意义。如右页图在“可”字左侧加上部首“氵”（水)，便成为“河”。然而，“可”若与部首“言”组合，即为“诃”，意思是责备。

产生了一种新的文字系统，至今仍是未解的难题。

19世纪中期，在克里特岛的克诺索斯城(Cnossos)废墟，有大批铭文残片出土。这些文字符号，雕刻在松软易刻的滑石印章或泥版上。著名的腓斯特斯(Phaïstos)泥盘上，正是刻着这样的铭文，至今无人能解读，成为文字史上的一大难题。腓斯特斯大泥盘是1906年由意大利考古学家所发现的。泥盘正反面，一共刻写着45个符号。



(a)

(b)



(c)



中国人也在公元前2000年左右，
发展出一套文字系统。

中国的文字体系别具一格，根据目前的了解，大概发明于公元前约2000年，在公元前1500年左右经过一番整理编纂，而于公元前200年至公元200年之间成为完整的系统，沿用至今，基本上没有变化。

好几个世纪以前，在埃及和美索不达米亚，象

(d)



(e)

形文字和楔形文字早就被阿拉伯文字所取代。然而，中国文字却流传至今。中国人原是用毛笔和墨汁书写，现在他们多半使用钢笔或圆珠笔。本来，撇捺挑点是汉字手写体的特征，但这在现代印刷机和打字机上所使用的中文铅字里，已不复可见。为了简化文字，方便书写，汉字在笔画上曾作了若干修改。但除此之外，中国人的文字可以说仍保持着原初的面貌。



在中国及日本的绘画中，书法乃是一个独立的表意元素，书写的风格、墨色及落笔的轻重缓急，都会影响整幅画的意义。这张手稿出自佛教经卷。

关于文字的起源，中国人也有自己的传说

相传中国文字的产生，与传说中的三皇五帝有关。据说，生活于约公元前26世纪的黄帝和他的史官仓颉，仰观天文，俯察万类，从鸟兽足迹中获得体悟，从而创立了文字。

1898年至1899年间，黄河泛滥，洪水将沉埋地底的龟甲、牛骨与鹿骨冲上地面。人们就是在这些甲骨残片中，发现了铭文遗迹。这些“甲骨文”，便是目前所知最古老的中国文字。

研究中国古文字的学者告诉我们，占卜师把待卜的问题刻写在甲骨上，然后把另一面放在火上烘烤。龟甲加热后会形成裂缝，占卜师便根据裂缝的形状，释读问题的解答。代表待卜问题的字，从上到下，从右到左，一行一行地刻在甲骨上。

文字的原型：始终是图画

几乎在所有的文明中，文字的故事的开篇第一章都是相同的。最初创立的符号必定是图画，也就是象形文字或若干个象形文字的组合。汉字如此，苏美尔人、埃及人、赫梯人、克里特人的文字也莫不如此。尽管在世界各地区产生的文字系统，源自非常不同的文化，这



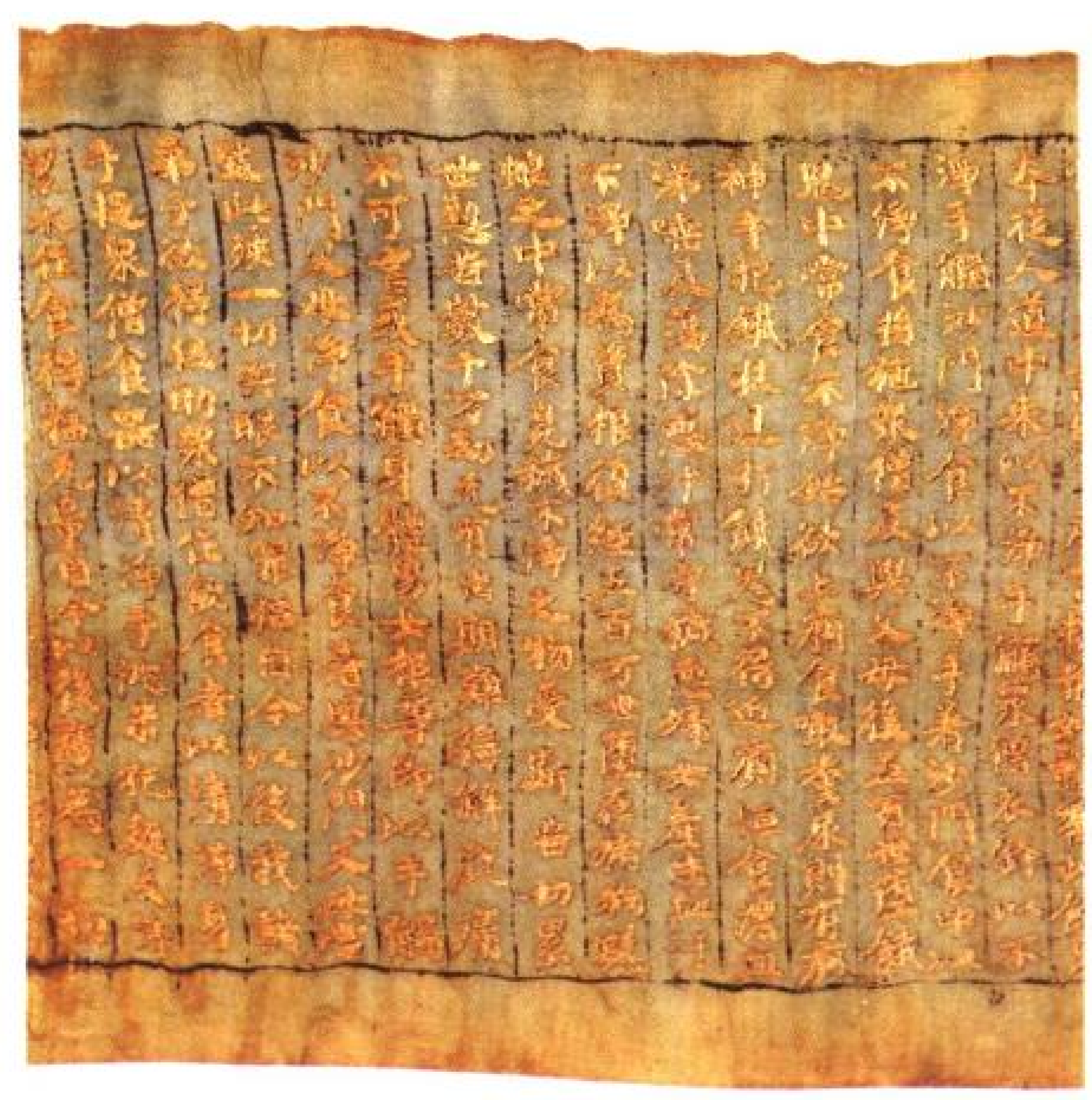
日
山
木
中
田
畺
門

沿用至今的汉字象形文字，有许多可以追溯到中国文字的初创时期。图中所列两排汉字一一对应，左排是初创时期的形状，右排则是现在正在使用的形式，几乎没有变化，但它们之间相距3000年之久。

些文字系统的某些象形文字却极相似，仿佛证明各民族的认知方式起初是相近的。

汉字发展成一种充满诗意的艺术形式

中国象形文字很早就脱离图像式的描摹而形式





这幅制作于7世纪的中国丝绣品，写的是关于禁欲和安贫的佛教戒律。这些文字既包含意义内容，又是一种装饰。

化了。尽管如此，现代汉字中仍保留着甲骨文的结构和构成要素——换言之，依然能找到早期象形文字的成分，也因此富有独特的诗意。

中国文字的真正特质，表现在同音异字的现象，即同一个音能表示数种事物，至于到底表示何种事物，则需视这个音如何书写而定。譬如“Shi”这个音，可能是“识”、“是”、“势”、“誓”、“逝”、“事”、“世”、“嗜”、“视”、“室”、“试”、“释”、“恃”、“适”、“示”等字，代表各种不同的意思。

这个特质在非常常见的形声字中，表现得尤其淋漓尽致：由一个表示意义的形符和一个表示语音的声符所构成。例如以原本图写神话动物的“龙”字代表语音，在“聋”字之中，“耳”字便是形符；如果把形符改成“竹”字，即成“笼”字。



汉字书法所具有的特性，更使得这种文字不仅是一种交流信息的符号。例如，每个汉字必须写在一个方框框之内，笔画的排列和各部分间的组合必须井然有序。汉字书写如此重视布局和视觉效果，正意味着汉字和阿拉伯文字一样，具有很高的审美价值，文字或者本身即成为一种艺术作品，或者担负起装饰的作用。事实上，在中国画里，书法往往是不可分割的组成要素，不但文字入画，甚至绘画的笔触也追求金石铭刻或草书的趣味。

中国的口语，南腔北调，差异甚大，而汉字则通行全境，成为中国文化统一的要素。如果现今汉人居住的辽阔大陆也和欧洲一样，很早即采用拼音文字，那么中国境内可能早已出现各种文字系统，且种类之多，冠于其他各大洲。

我们在这里摆上一幅18世纪中国丝绢画，旨在突显图右侧的印章。中国人懂得使用印章的年代，远早于欧洲发明印刷术(约15世纪中期)。


٨١ 79

حتى اذا اغمرتني مواهبه واطال ذيلي ذهبه تلطفت في الارتحال على ما
نرى من حسن الحال قال فقلت له فشكرا لمن اتاح لك القيان السمح الكريم
وانقذك من ضغطة الغريم فقال الحمد لله على سعادة الجد والخلوص
من الخصم الالد ثم قال ايما احب اليك ان احذيك من العطاء ام اتحفك بالرسالة
الرقطاء قلت املأ الرسالة احب الي فقال وهو وحقك اخف علي فان

نحلة ما يلج في الآذان اهون من نحلة ما يخرج من الاردان ثم كانه انف
واستحيى فجمع لي بين الرسالة والحذيا فقرنت منه بسهمين وفصلت عنه بغنمين
وابت الى وطني قرير العين
بما حزت من الرسالة والعين

公元前1000年之际，
文字演化史出现关键性的重大变革——
人类发明了字母。
这不是突如其来的事件，
而是漫长历史演变的结果。
字母的发明可追溯到腓尼基人(Phéniciens)。
这个航海与贸易的民族
原先居住在地中海东岸，
后来逐渐扩散到西海岸，足迹遍及北非、
南西班牙、西西里岛、撒丁岛、塞浦路斯，
甚至希腊和意大利。

第三章

字母的革命

阿拉伯和拉丁文字是许多字母体系的基础。左页图是13世纪阿拉伯诗人阿尔-哈里里(Al-Harirî)的作品，由右往左读。右图是3世纪的罗马铭文残片，由左往右读。



美索不达米亚的楔形文字、埃及的象形文字和中国的汉字，具有一个共同特征：它们所代表的或者是语词(mot)，或者是音节(syllabe)。因此，阅读或书写其中任何一种文字，都必须通晓大量的符号或字。

字母系统(alphabet)的功能全然不同。原则上只要使用约30个字母，就应该能够写出所有的语词。不过，当然，实际情形并没有这么简单。譬如，现今拉丁字母系统的26个字母，并未与采用这套文字系统的语言（如法语、英语）的语音形成一一对应的关系。因此，孩子们在学习拼音时总要遇到许多困难。尽管如此，较诸拥有上万汉字的中文、数百象形文字的古埃及文，以及600个楔形文字的美索不达米亚文，26个字母实在是少之又少了。因此，有些人以为，一直要到字母问世，一般民众才有可能识字问学。

公元前14世纪，在叙利亚沿岸俾布罗斯城(Byblos)附近的乌加里特(Ugarit)，产生了一种仅使用22个符号的楔形文字。这22个符号全是辅音，元音需由读者在阅读过程中自行加进去。事实上，这是迄今所知最早的字母文字。左下图的泥版铭文，便是使用乌加里特的楔形字母。



下图的石刻铭文发现于撒丁岛，是公元前9世纪之物，可以当作最早的腓尼基非楔形字图（大约出现于公元前1200年）传播之广的物证。

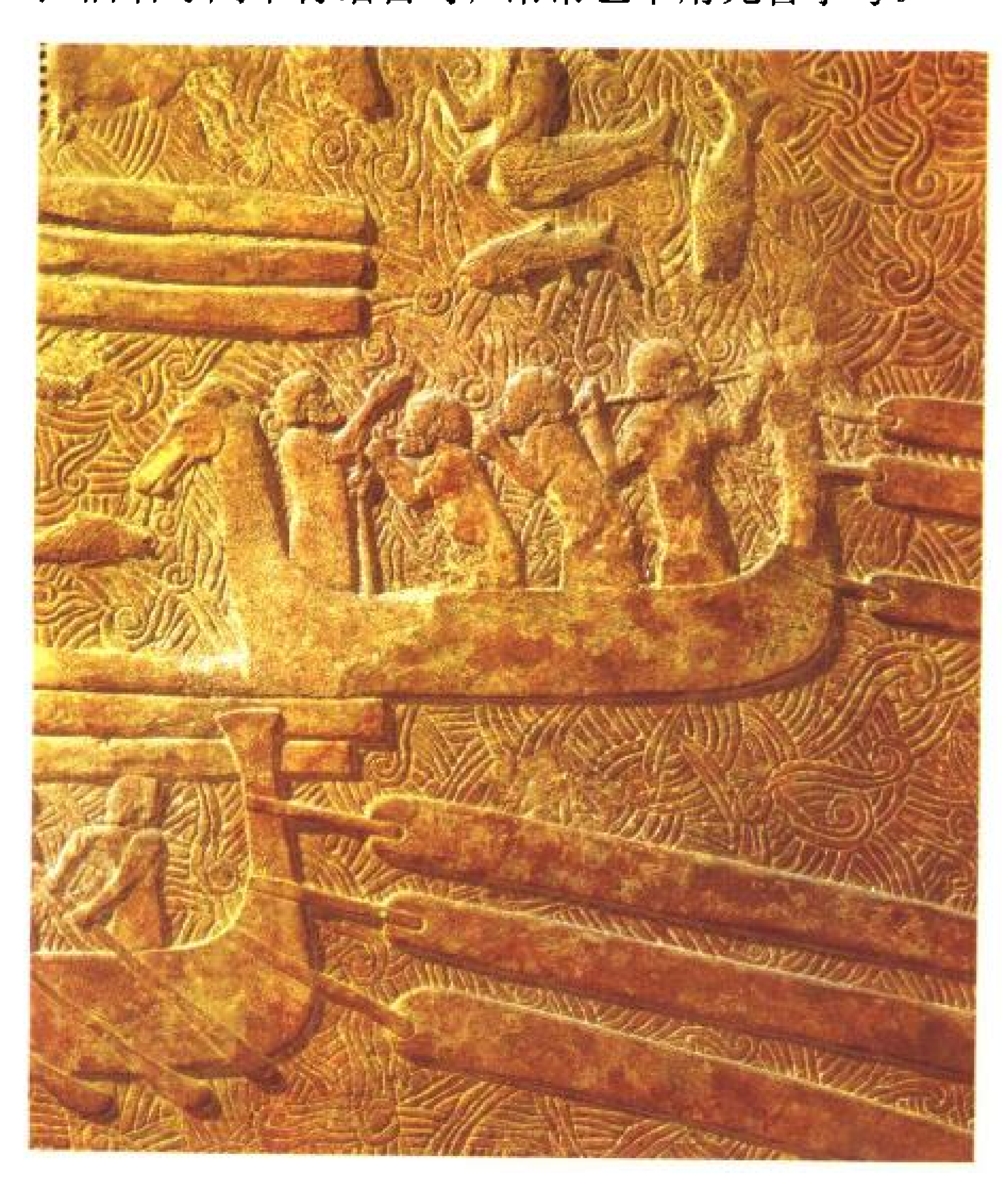
人类的第一套字母

公元前2000年，希腊人原曾拥有一套文字系统。但是到了公元前1100年左右，他们的文明因多里亚人(Dorien)的入侵而遭到蹂躏，这套文字系统便被废弃了。3或4个世纪以后，腓尼基的文字系统传到了希腊。我们今天从泥版残片上看到的这些腓尼基文字符号究竟源于何处，现在仍不清楚。一个可能的答案，是它们派生自埃及通俗体文字的某些符号。



可以确定的是，腓尼基字母系统只有辅音字母。

辅音是无法单独发音的，必须和元音结合在一起才可能念得出来。直到今天，人们在书写希伯来语、阿拉伯语等闪米特语言时，常常也不用元音字母。

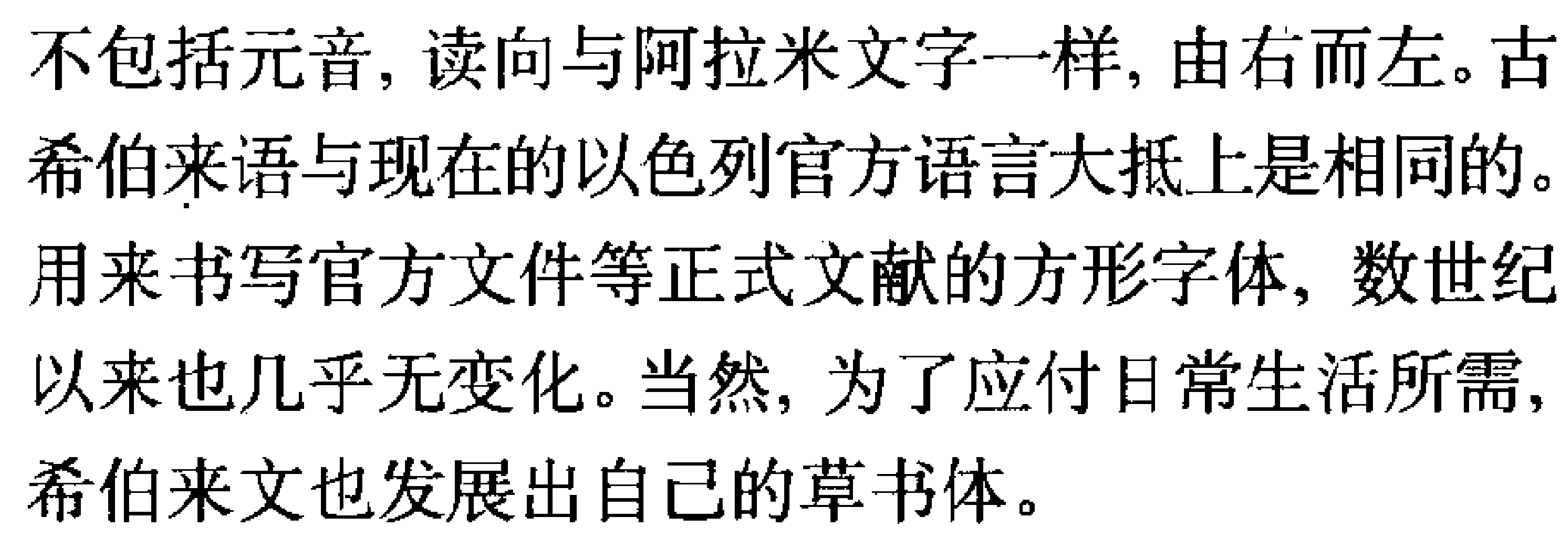


这幅浮雕来自伊拉克霍萨贝德(Khorsabad)的萨尔贡二世宫殿，呈现了腓尼基商人在河上运送木材的情景。据公元前5世纪希腊历史学家希罗多德的说法（他事实上是在转述一个更古老的传说），腓尼基人把书写的艺术传给了地中海地区各族人民。

两种新的字母系统诞生了：阿拉米字母和希伯来字母。它们被用来记录《旧约》

公元前约800年，在现今叙利亚（当时称作阿拉米〔Aram〕）境内出现了另一套字母——阿拉米字母(araméen)。阿拉米字母与腓尼基字母有许多相似之处，其语言与文字在历史上曾产生重大影响，因为《旧约》中有好几篇就是用这种语言记录下来的。然而，流传至今的《旧约》，其大多数篇章是用希伯







来文书写的。其中最古老的部分，年代可追溯至公元前1000年左右。

早期的希伯来文字也不包括元音，读向与阿拉米文字一样，由右而左。古希伯来语与现在的以色列官方语言大抵上是相同的。用来书写官方文件等正式文献的方形字体，数世纪以来也几乎无变化。当然，为了应付日常生活所需，希伯来文也发展出自己的草书体。

晚近，希伯来字母也被用来书写意第绪语(yiddish)。这是中欧犹太人所使用的语言，主要构成成分来自德语和斯拉夫语，与希伯来语其实没有什么关系。这个现象说明，一种文字系统能够独立存在于它原初被用来书写的语言之外。

阿拉伯和希伯来文字系统，其实同出一源

文字的历史无疑是一部家族史。和希伯来文字一样，阿拉伯文字也派生自腓尼基字母。这种情况是如何发生的？这些不同文字之间又曾有过怎样的历史联系？事情原委，我们知之甚鲜。我们似乎可以确定的，是大约在耶稣基督的时代，阿拉伯北部地区的纳巴泰人(Nabatéen)所使用的，既不是腓尼

希伯来的方形字体似乎源自阿拉米文字，字母体系中仅有辅音，读向是从右到左。右页图是16世纪的抄本片断，记述了逾越节的故事，即犹太人出埃及的故事。方形体希伯来文字在略经修改后，沿用至今。

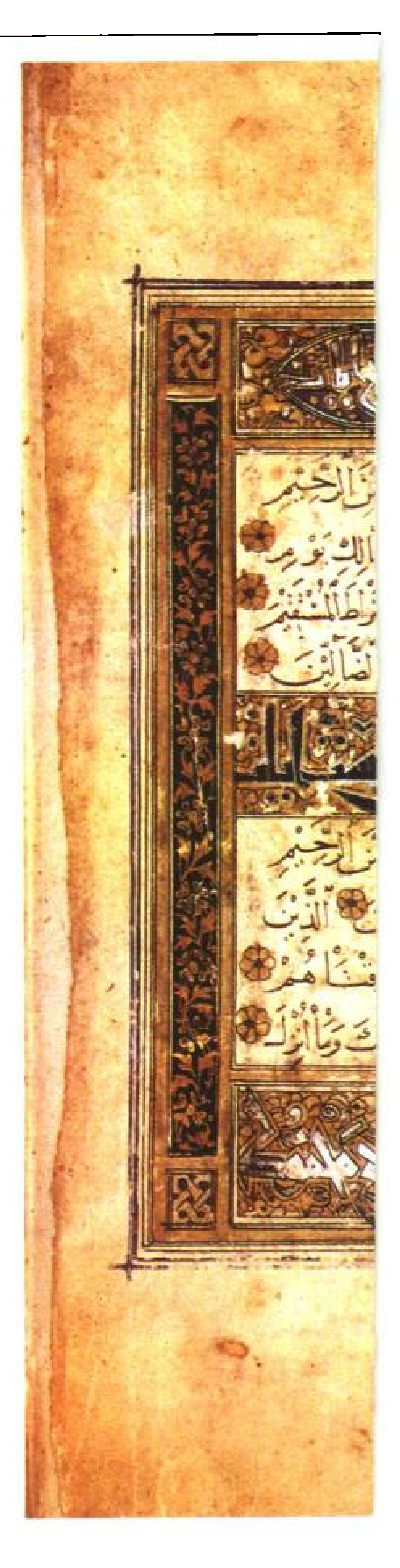


这些羊皮卷残片，是1949年在死海附近的库姆兰(Qumran)山洞里发现的。该年春天，贝都因(Bédouine，中东沙漠上的游牧民族)牧羊人在山岩间追寻一头离群走失的羊时，偶然发现了藏有手稿的山洞。这些羊皮手稿用麻布包裹，外面封以沥青，放置在有盖的泥罐内。这些现被称为“死海古卷”的残卷，经考证是古代犹太苦行教派（即艾赛尼派，essénienne）成员用希伯来文和阿拉米文写成的，其内容包括《圣经》的经文与注释。

基文字，也不是阿拉伯文字；而第一批真正以阿拉伯文字刻写的铭文，出现于公元512至513年间。

公元622年，伊斯兰教的先知穆罕默德逃离麦加到麦地那避难，该年是伊斯兰教纪元开始的标志。根据传统的说法，伊斯兰教圣书《可兰经》的最初经文，是穆罕默德逃离麦加前10年，直接由真神安拉传授给他的，直到650年才用阿拉伯文字记录下来。这个传说说明，虽然阿拉伯文字的创立略早于伊斯兰教的出现，其传播却主要归因于伊斯兰教势力向世界各地的迅速扩张。





阿拉伯文字传播之广，远逾于阿拉伯语的传播。北非、小亚细亚、中国西北部等地区，都先后臣服于伊斯兰入侵者。凡被他们占领并统治过的地区，都相继采用了他们的文字系统。如果西方基督教世界当初没有将伊斯兰势力逐回南欧的话，西欧人今天恐怕也是用阿拉伯字母来书写他们的语言。

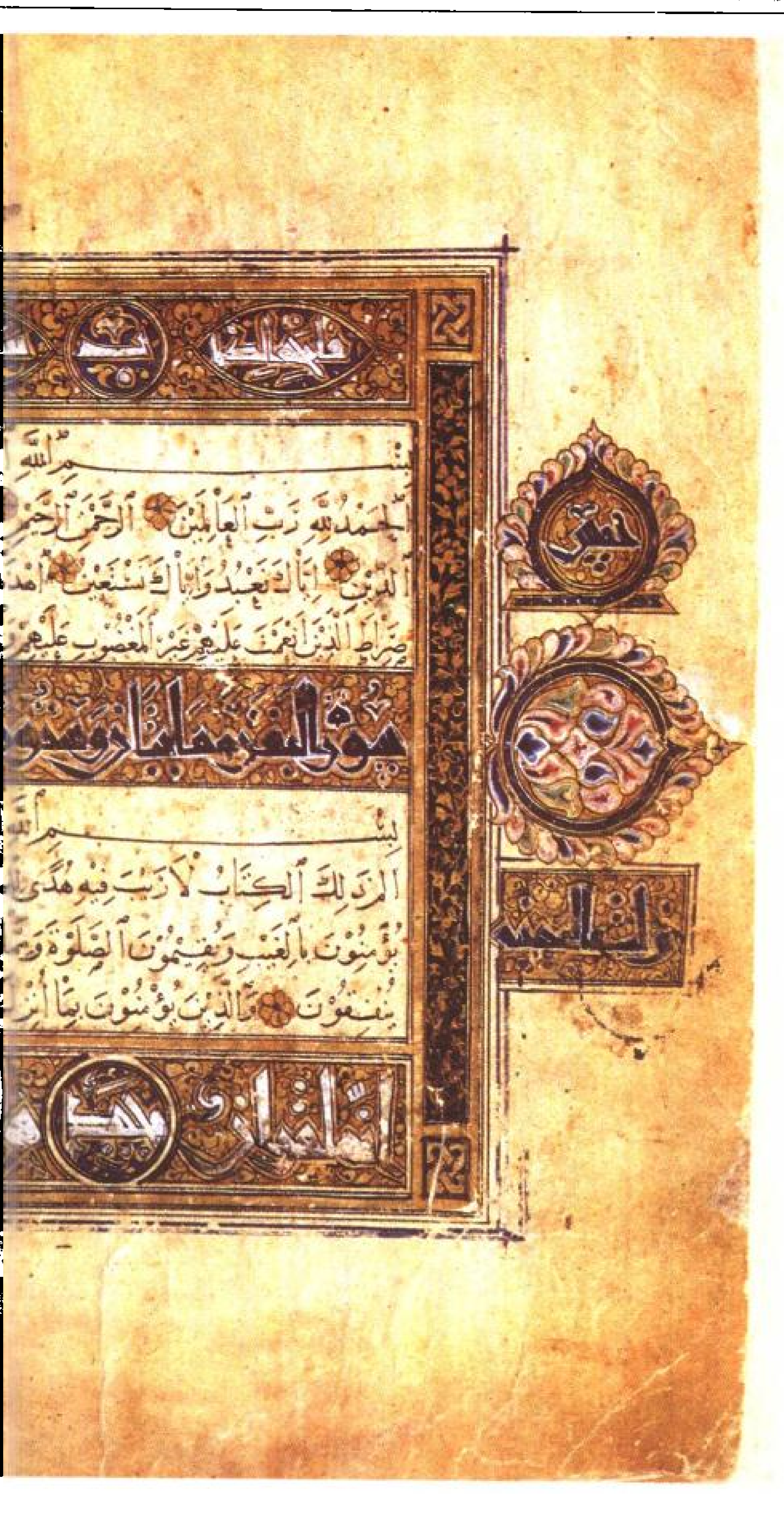
《可兰经》与《圣经》：“文字”一词原就具有宗教意味

当基督徒提到“Ecritures”一词（在英文为“Scriptures”，字面意思是文字或书写）时，他们指的当然是《圣经》。同样，《可兰经》的经文也来自真主的启示，出自先知的手笔，被视为“安拉的文字”，换句话说，也是“神的文字”。



经文——也就是说文字——本身，无论人们能否阅读和理解，都要受到尊重。直到今天，在亚洲和非洲部分地区的伊斯兰学校里，学生仍学习阿拉伯原文《可兰经》，尽管这些地区并不使用阿拉伯语。

由于宗教和其他方面的原因，阿拉伯字母竟也被用来书写波斯语。波斯语（现今伊朗的语言）和拉丁语、法语一样，同属印欧语系，与阿拉伯语毫无共通之处（后者属于闪米特语系）。



对伊斯兰教徒来说，文字具有神圣性。伊斯兰教徒相信，先知穆罕默德直接记下了安拉传授给他的神谕。在波斯人的手稿中，不难看到人物形象的描绘（如左页图所示的16世纪遗物）。与此相反，《可兰经》的编制形式，自早即遵循第一位编订人奥斯曼（'Uthman）所制定的宗教准则，禁止描绘安拉和穆罕默德的形象。结果，文字本身便以其精美的书法，起着装饰的作用。

千百年来，阿拉伯书法产生了许多风格各异，精美无比的艺术品

阿拉伯文字的书写与阅读，也是从右到左，并且也不必记录元音。阿拉伯文共有18个字母，如果把标示元音的各种符号一并计算进去，就有29个字母。在草书体中，字母是连写的。

然而，阿拉伯字体的真正特色，在于它的书写形式变化无穷。伊斯兰教严禁人们描绘安拉或先知穆罕默德的外形，尤其是他们的脸，某些教派甚至禁止描绘普通人的脸。因此，阿拉伯文字的书法，成为各清真寺及所有其他纪念物上最基本的装饰要素，循至成为阿拉伯精美典雅、富有想象力的装饰艺术的基础。同时，从古代的库法体(coufique)，到现代阿拉伯书法家哈桑·马萨迪(Hassan Massoudy)的创作，阿拉伯文字产生了变化多端的书法风格。

这是19世纪的阿拉伯文书法，为一种定型的书法形式，意为“奉至仁至慈的安拉之名”。在鸟的身体内部则写着赞美天堂的《可兰经》诗句。

现已知道，在阿拉伯南



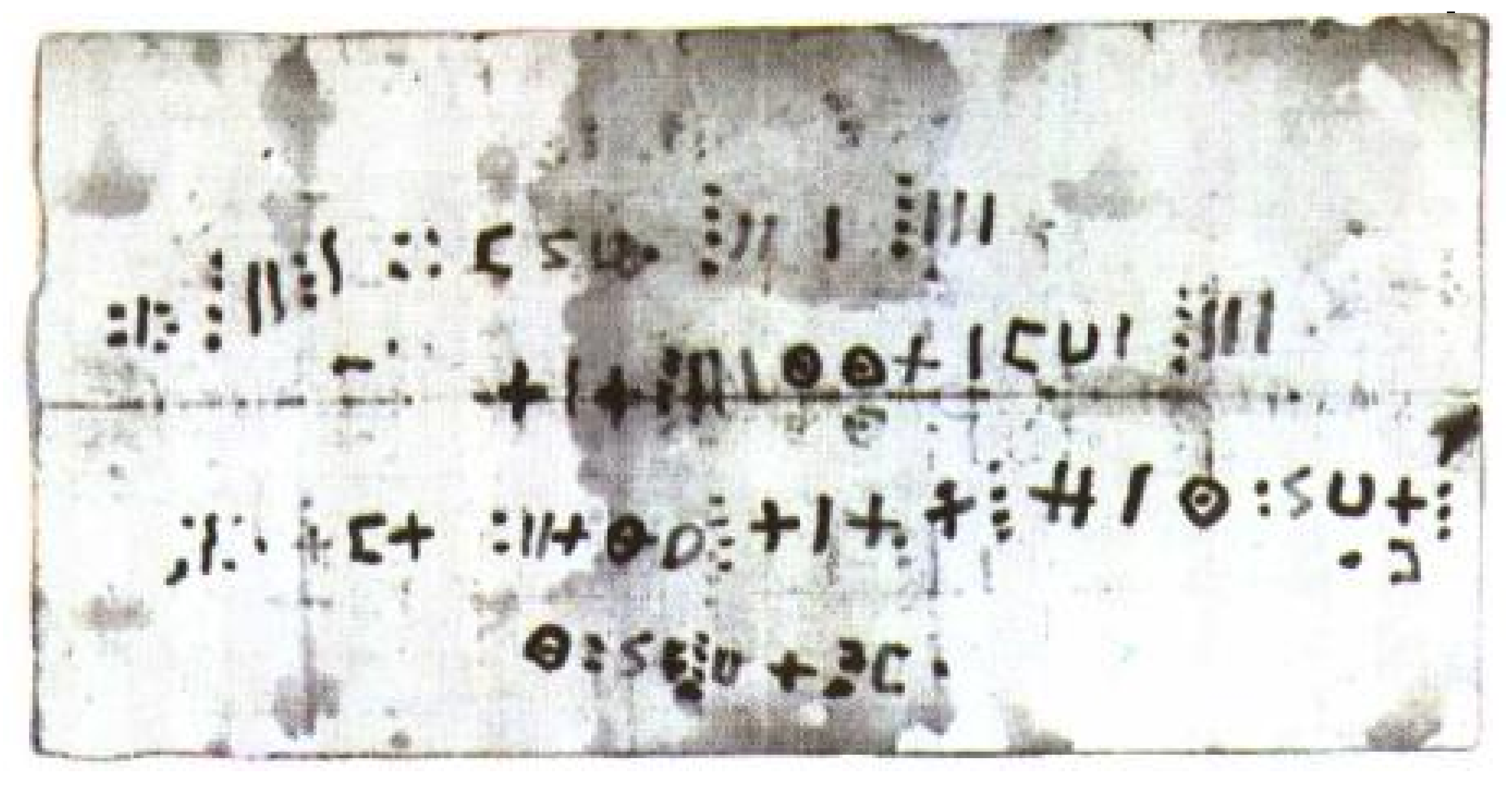


这是耶路撒冷岩顶圆顶清真寺(Dôme de Roc)装饰图案的细部，代表另一种定型的书法形式。在传统上，阿拉伯书法家将这类文字写于方形镶嵌砖上。这种砖通常呈蓝色，记录着安拉的99种不同称号。

部，在埃塞俄比亚，甚至在撒哈拉部分地区，曾产生各种不同的文字形式。而且，毫无疑问地，这些书写形式也自腓尼基文字演化而来。不过，它们大部分都已经灭绝，唯一留存



下来的，是埃塞俄比亚文字及图阿雷格人(Touareg)所使用的提芬纳格文字(tifinagh)。提芬纳格文字有两个不寻常之处：其一，字体高度几何化；其二，只限于妇女使用。这在文字史上是十分特殊的情况。事实上，图阿雷格社会是母系社会，而且，犹如在其他地方，



在他们的世界里读写能力也代表权力的拥有。



希腊人从阿拉米文字借用若干辅音字母，来表示他们语言中的元音

凡是直接从腓尼基文字演化而来的书写系统，都只记录辅音。在古代，学生学习诵读时，只需记住元音的发音。在闪米特语系中，这并不困难，因为该语系只有相当少的元音。但对于具有多个元音的希腊语来说，没有元音字母而要求准确诵读，可就困难重重了。

公元前8世纪左右，埃及仍然通行象形文字，巴勒斯坦沿岸使用字母书写则已有200年以上的历史。而在巴勒斯坦北方的希腊，人们说着一种完全不同的语言，无法使用当时存在的任何一套字母来记录。

希腊人发觉，可以从阿拉米字母中选取一些符号，代表他们语言中的元音。选择标准是：这些符号在阿拉米语言中所代表的辅音（阿拉米字母全部代表

左页图中的文字为提芬纳格文字，是一位年轻的图阿雷格妇女写给一位法国男子的信件片断。这证明源自腓尼基的字母体系拥有强劲的生命力，可以留传至今。

这篇碑文（局部）刻写着尼禄皇帝(37-68年)演讲词的希腊语译文，主题是讨论希腊人的自由。希腊早在公元前146年就被并入罗马帝国版图，这篇碑文恰足以见证希腊文化的生命力及其对罗马文化的影响。希腊字母略加修改，即为罗马人所采用。其中，字母A、B、E、Z、I、K、M、N、O、T、X、Y，几乎未经改动便被罗马人接收；有些字母略加变形，便成为罗马字的C、G、L、S、P、R、D；有些原本被希腊人废弃不用的字母，如V、F、Q，则重新为罗马人所采用。

辅音），在希腊语中并不存在。这样，就产生了希腊元音字母A(读alpha)，E(epsilon)，O(omicron)和Y(upsilon)。此外，他们还新创一个符号I(iota)。

以上这段对历史的简略叙述，其实省略了复杂而漫长的演变过程中的许多细节。但可以肯定的是公元前5世纪左右，希腊字母系统业已确立，由24个字母组成，其中17个是辅音字母，7个是元音字母。

在11世纪的意大利，用希腊文书写正式文献成为时尚。下图录自一份讨论捕鱼、狩猎和耕作的手稿。其中有些字母连写在一起，是中世纪抄写人十分熟悉的书写形式。



希腊字母有大、小写两种书写形式，大写体常用于碑刻铭文，小写体则用于书写草纸或蜡板。希腊人发明了一种表面涂蜡的书写练习板，学生用尖笔(stylus)或细木杆在蜡板上习字，磨平蜡面即能擦除字迹，可以重新在其上书写。

和埃及人一样，希腊人也使用较廉价的书写材

料——粗陶片。人们至今已发现许多写有文字的陶片。"ostraca"(陶片)一词提醒我们注意到希腊民主制度的一个特殊方面——"ostracisme"(放逐法)。雅典人将某些令人憎恶的人的姓名写在陶片上,然后投放到一只罐内。当记有某人名字的陶片在罐内达到一定数量时,他就要遭到流放,离开他所属的社会。

西方文化中的一切,举凡思想与艺术,也包括字母,几乎都源自古希腊文明

希腊人既创造了自己的文字,也创造了丰富的文化,包括诗歌、戏剧、史诗、历史和哲学。西方继承了这份重要文化遗产中的许多珍品,也继承了这份遗产赖以记录、留传的文字系统。



由于拜占庭基督教(东正教)的影响,希腊文字得以广泛传播,并演化出四大文字系统:其一,由经格拉哥里文字(glagolite),而另外形成西里尔文字系统(cyrillique);其二,由经亚美尼亚文,并另有格鲁吉亚文字系统出现;其三,由经伊特拉斯坎文字,而发展出拉丁文字系统;其四,埃及基督徒使用的科普特文字系统(这也是古埃及文字的最后形式)。起初,科普特文与阿拉伯文同时并存。事实上,这份写于1356年的手稿,其正文是科普特文,正文之下有阿拉伯语译文。

希腊字母不仅是科普特文、亚美尼亚文和格鲁吉亚文等复杂的字母系统的先驱,也是拉丁字母系统的源头——换言之,是今日西方世界字母系统的源头。至于从希腊到拉丁字母的流传过程,根据学者推测,由于古希腊人是伟大的航海家,行踪遍及

整个地中海地区，他们很有可能将这套字母首先传给了意大利的伊特拉斯坎人(Etrusque)。

伊特拉斯坎之谜，使得希腊遗产的传播过程显得越发神秘

伊特拉斯坎人创造了古代最伟大的文明之一。在他们精心建造的地下墓穴之内，保存着精美绝伦的墓壁画和令人叹为观止的雕像。人们在墓内找到无数铭文碑刻，上面的字体与希腊字极其相似。遗憾的是伊特拉斯坎人的语言至今无人知晓。

伊特拉斯坎的君王长期统治着罗马，直到公元前4世纪，才被从拉丁地区侵入的民族逐出罗马。这些来自拉丁地区的新征服者，即未来的罗马人，很可能借用了伊特拉斯坎人的字母，来记录他们自己的语言——拉丁语。然而，这仅是猜测。有些学者坚信，拉丁字母直接派生自希腊字母，没有经过伊特拉斯坎的中介。无论真实情况如何，可以肯定的是，公元前3世纪左右，一套包括19个字母的拉丁字母系统业已形成。到公元前1世纪，也就是贤哲西塞罗(Cicero)的时代，拉丁字母系统才又增添两个新成员：X和Y。

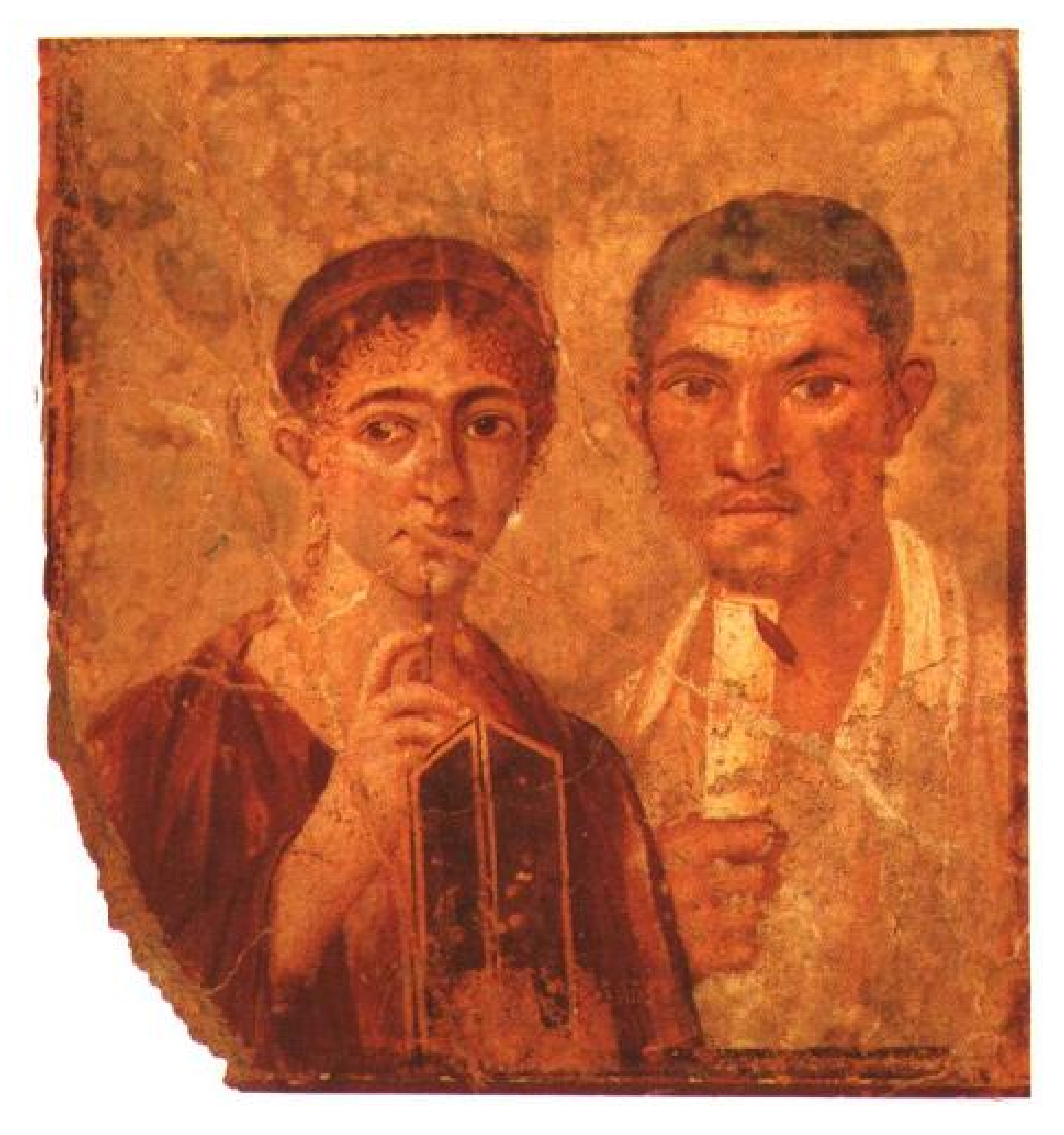
公元前3世纪以降，罗马帝国盛行一种碑文体字体，用以刻写各种纪念碑。这种方体铭文的效果，既取决于雕凿的深浅，也取决于字痕的光影明暗对比。碑文一定使用大写字母。直到今天，这种方形字体依然是所有铭文的典范。

这只瓶罐上的文字是伊特拉斯坎字母。它源于何种文字体系？源自古代希腊人在意大利坎佩尼亚(Campanie)地区的殖民地库迈(Cumes)所用的字母，抑或直接源自维奥蒂亚(Béotie)的希腊字母？与这只瓶罐上的文字相同的文字，后来又在爱琴海利姆诺斯岛(Lemnos)上的出土文物中发现，其年代被鉴定为6世纪。这项发现引起了一场争论，有人认为，伊特拉斯坎人曾将这种文字传入爱琴海地区。


ROMVLVS·MARTIS
FILIVS·VRBEM·ROMAM
CONDIDIT·ET·REGNAVIT·ANNOS
DVODEQVADRAGINTA·ISQVE
PRIMVS·DVX·DVCE·HOSTIVM
ACRONE·REGE·CAENINENSIVM
INTERFECTO·SPOLIA·OPIMA
IOVI·FERETRIO·CONSECRAVIT
RECEPTVSQVE·IN·DEORVM
NVMERVM·QVIRINVS
APPELLATVS·EST

与希腊字母一样，拉丁字母也有大、小写两种书写形式；大写用于碑刻铭文，小写用于草纸或蜡板。

在石碑上刻写需作周密的准备：先得根据铭文字数及碑面大小，计算出各个字母的尺寸。因此，雕



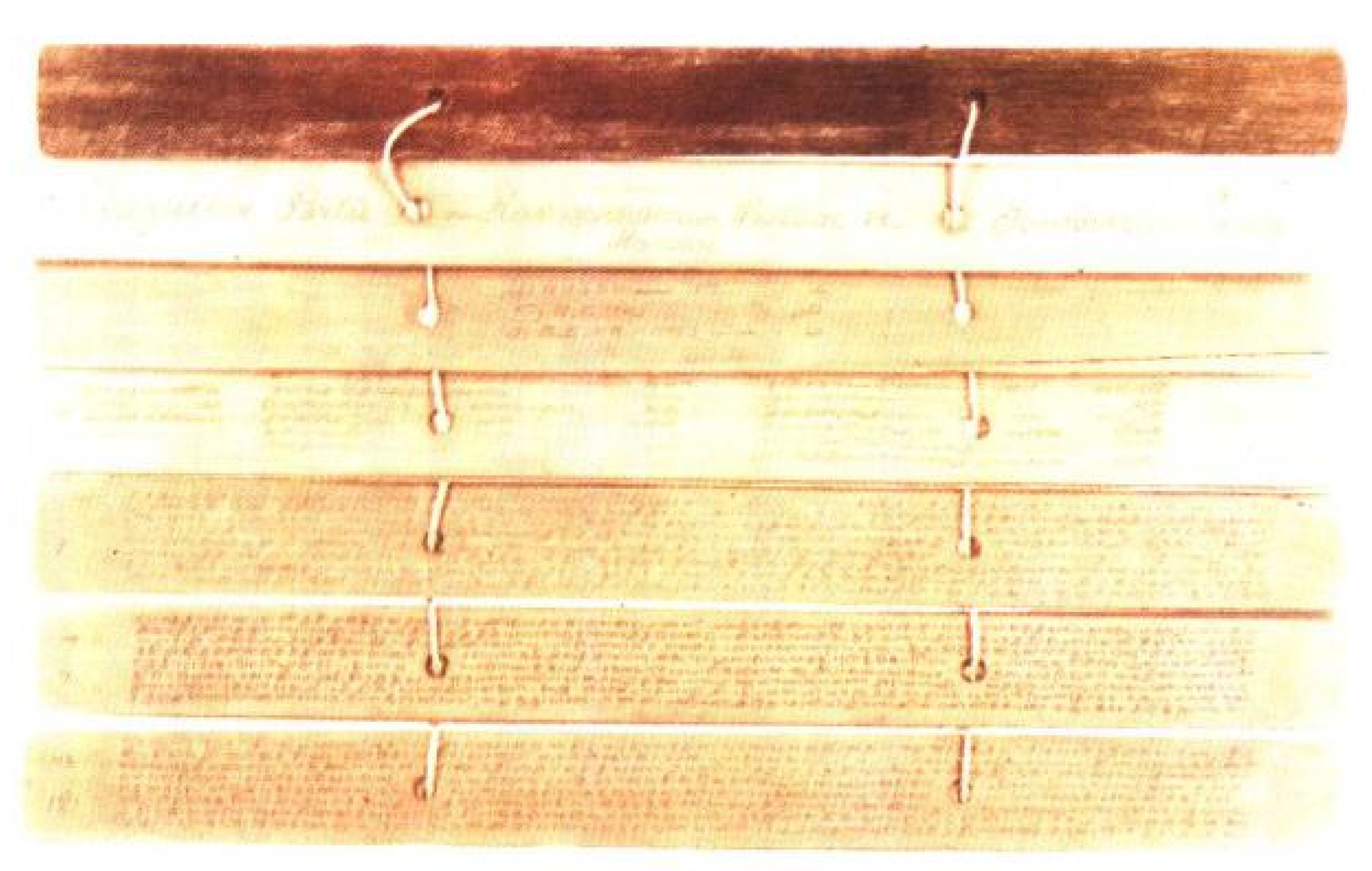
这对因画传世的夫妇，可能是庞培的律师特伦提乌斯(Terentius Neo)及其妻子。从画中可以看到，妻子手执蜡板和尖笔，丈夫则握着一卷草纸。尖笔是罗马人最常用的书写工具，数世纪内曾有过各种不同的样式。人们设想，尼禄皇帝的秘书提罗(Tiro)，就是用尖笔和蜡板记录这位大雄辩家的演说辞。铜制尖笔的尖端用于刻画均匀的线条，另一端是扁平的，用于抹除字迹和磨平蜡板表面，以备再次使用。

工首先必须就全部铭文进行布局规划，很可能是在草纸上预先将文字排列妥当，然后在石碑刻面画线打格，标出各个字母上顶下底的准确位置，其做法与今天的招牌漆工十分相似。完成上述工作后，再用炭笔将铭文写在碑面，然后予以修整，进行实际的雕刻。

在公元2和3世纪，出现了两种新的书写体：通俗体和安色尔体(onciale，拉丁文作uncialis)。这两种书写体传播到罗马所统治的欧洲各地区。直到公元1000年左右，人们才不再使用这两种书写体。

令人感到意外的是，印度字母与欧洲语言的字母体系竟然可能出自同一个源头

在另一个文明国度——印度，文字也记录史诗，见证宗教。就目前所知，印度文字最初见于公



元前3世纪。当时，伟大的统治者阿育王(Asoka，约前272－前231年)将其敕令刻于石碑，昭告臣民。随后，印度次大陆出现两种主要的文字体系：佉卢文字(kharosti)与婆罗米文字(brahmi)。至于在这个幅员辽阔的国家里，用以书写多种口语的其他各种变体文字，在此就略而不提了。

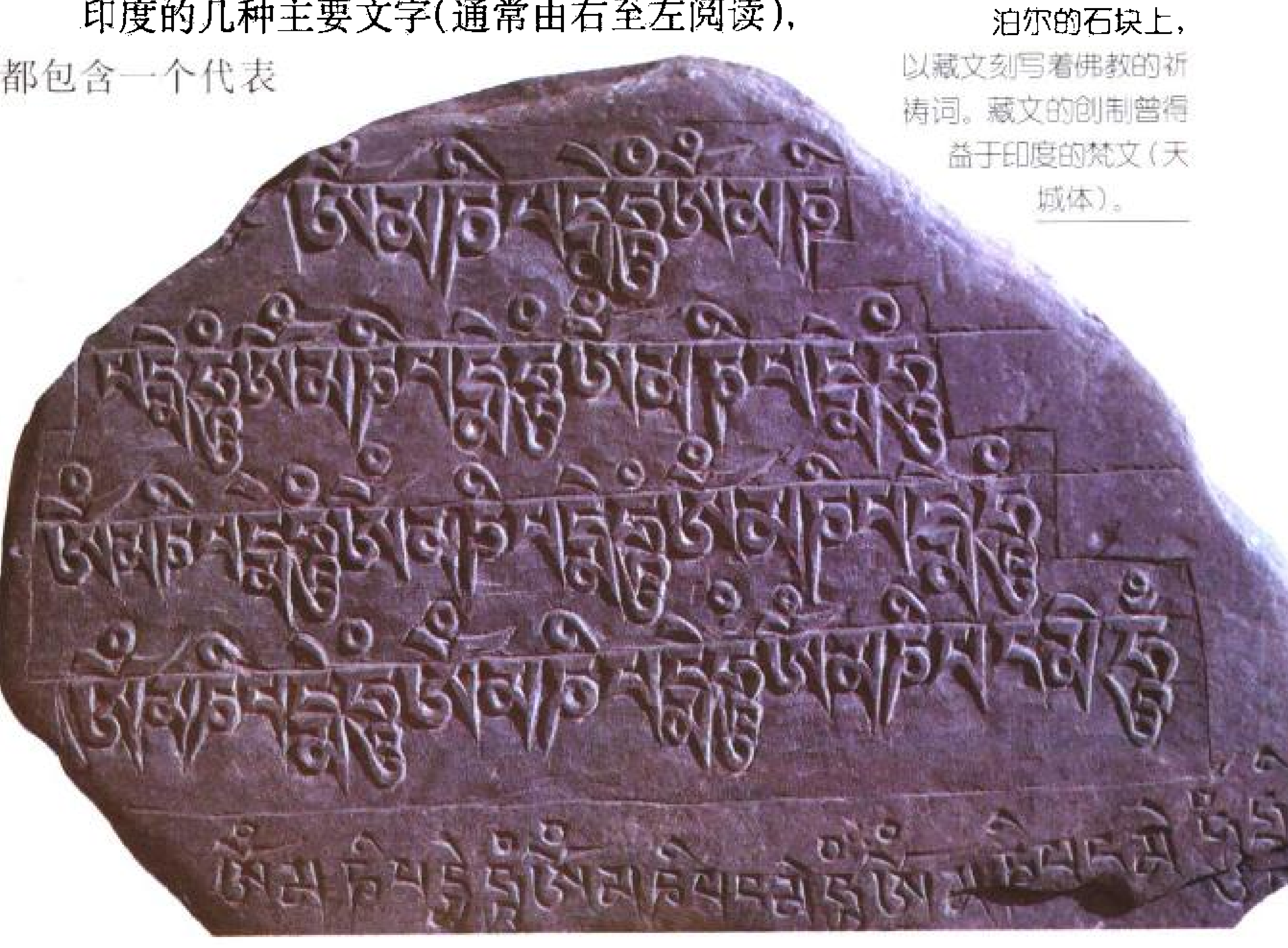
婆罗米文字是现代印度最通行的印地语(hindi，北印度语)得以形成的重要基础，也是用来书写梵语的天城体文字(devanâgari)的根源。梵语原是印度许多地区通用的宗教语言，以后渐渐为各地方语言所取代。婆罗米字母体系包含辅音和元音字母两部分。学者推测，婆罗米字母不是在印度土生土长的，它

这些竹简其实是一册泰米尔(Tamil)书籍的片断，出土于南印度。竹简上刻写着史诗《卡姆巴拉玛雅那姆》(*Kambaramayanam*)中的部分内容。泰米尔文字是婆罗米文字的变体，既有辅音字母，也有元音字母。竹简的形式颇令人感兴趣：串连在一起的竹片既便于叠放，也便于摊开阅读。

的来源最终可以追溯到腓尼基字母。

历史上的各种证据明确地指出，在印度（尤其印度河谷一带）与地中海东部地区之间分布着数条重要的商路。因此，印度与阿拉伯、腓尼基沿海，甚至希腊之间，有许多接触交流的机会。其次，亚历山大大帝于公元前326年率军远征印度，深入印度河流域，更使两种文化有直接接触的机会。最后，我们也不可忘记，各种印度语言，特别是梵语，本身就属于印欧语系。上述事实都可以作为论据，支持这些字母体系同出一源的说法。

印度的几种主要文字(通常由右至左阅读)，都包含一个代表



在这块发现于尼泊尔的石块上，以藏文刻写着佛教的祈祷词。藏文的创制曾得益于印度的梵文（天城体）。

基本元音a的符号。在书写时，各个单词围绕着关键笔画布列有序：一条粗横线条，把各个字母连结在一条想象的水平线上。这种特殊的书写形式，使文字显得格外流畅隽美。

今天，西藏及老挝（寮国）、泰国、柬埔寨（高棉）和缅甸等东南亚国家所使用的文字，都是以印度文字为原型发展出来的。当然，其间演化过程的具体细节是相当复杂的。

越南的文字体系与上述文字全然不同。越南曾经借用汉字，但到了17、18世纪，葡萄牙的耶稣会传教士把拉丁字母传入越南。当初，他们发现南越和北越的书写体系大不相同，因而认为，如果南、北越能够使用同一种文字，他们劝谕越南人皈依天主教的工作就会容易得多。

为了达到这个目的，传教士利用拉丁字母创制了一套文字系统，以书写越南语。这套文字体系被称为“chu-quôc-ngu”（国语字），或简称“quôc-ngu”（国语）。由于光是直接使用拉丁字母，并不能充分地书写越南语，所以他们在字母中增加了点、撇等辨音符号(diacritiques)。

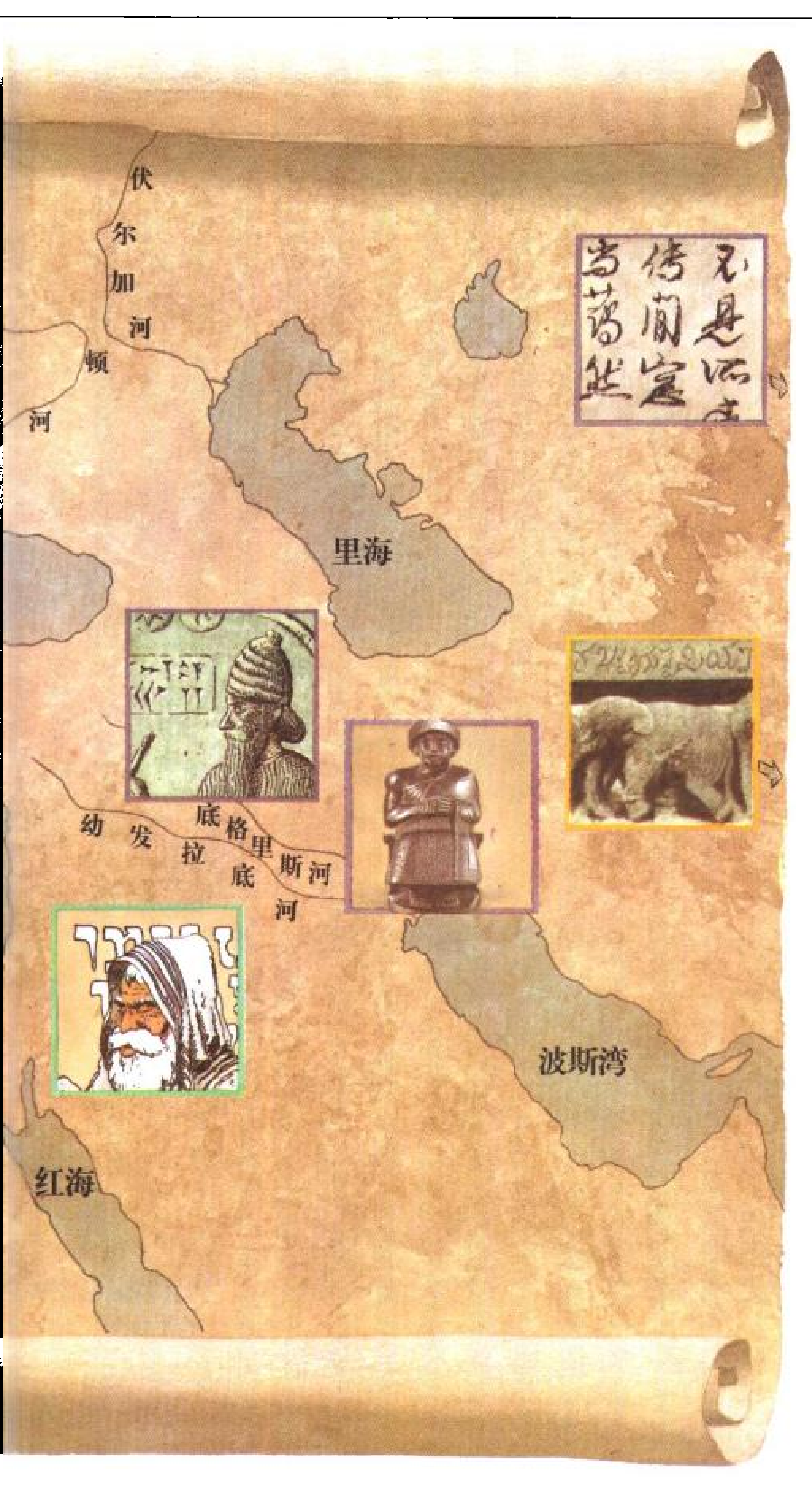


这件19世纪的印度手稿，是用纳加里文字(nàgari)书写的。纳加里文字其实就是天城体文字。“纳加里”在梵文中意为来自城镇，而“devanàgari”则是城镇之神的意思。

使用文字决非普遍的现象

在基督纪元之始，许多地区即已存在各种不同的文字体系。但我们无论如何不能说，在世界任何地区都有文字。而且直到今天，在许多地区仍有相当多的人是文盲。根据语言学家的调查，今天全世界活的语言约有3000种之多，但其中仅有约100种语言具备相应的文字系统。我们还知道，在全世界，每两个成年人中就有一个是文盲或近乎文盲。


北海
第聂伯河
多瑙河
地中海
尼罗河
公元前3500～3000年
公元前3000年
公元前3000～2500年
公元前1000～700年
公元前600年
中古时期



下列文字史的年代，只代表大概的时间。

前3500-前3000年
乌鲁克文明出现于苏美尔，象形文字的诞生，起初是为了记账。在中国，象形字进一步衍生表意字和形声字。

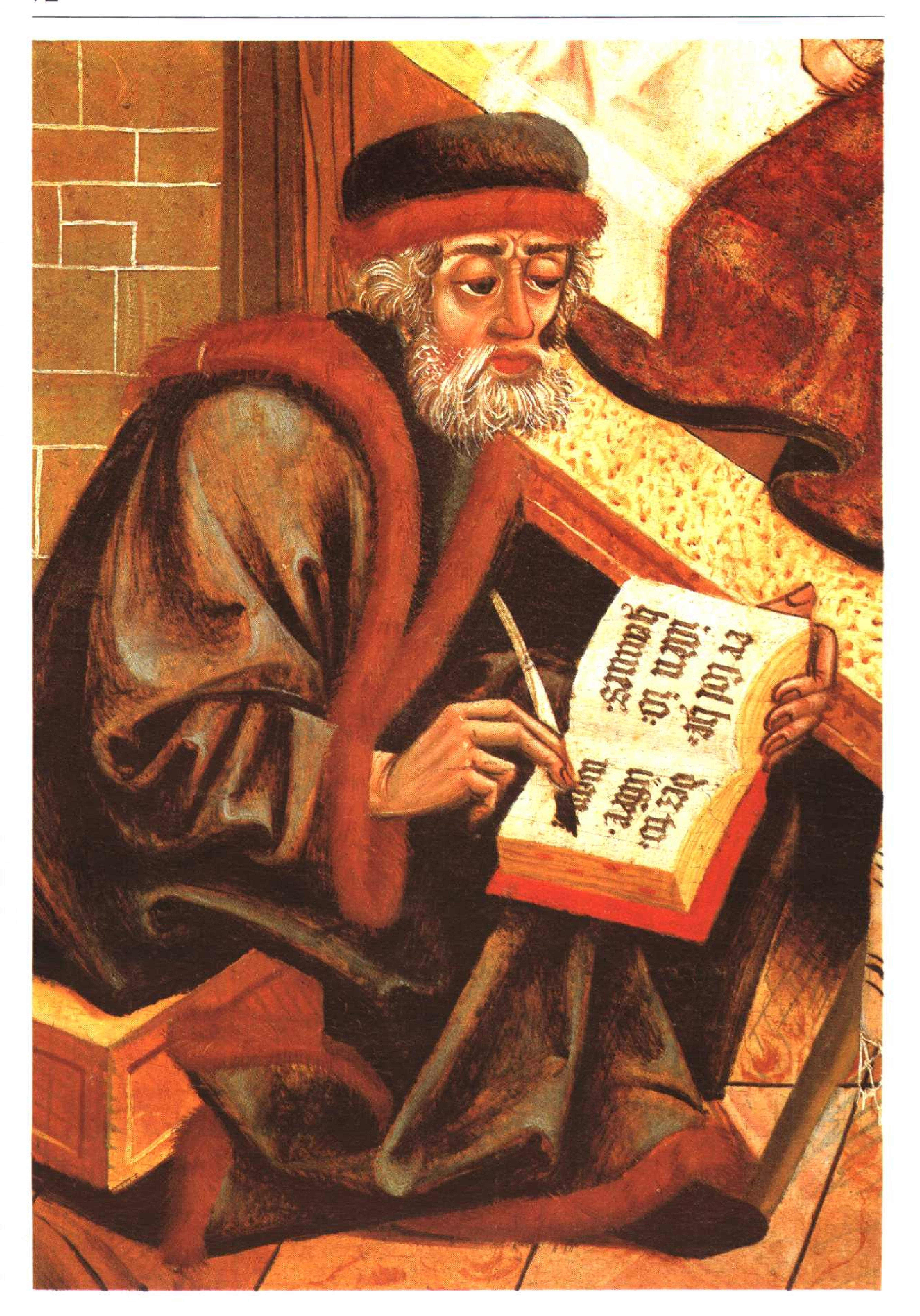
前3000年
印度也产生自己的文字。最早的文字刻在石碑和铜制牌匾上。

前3000-前2500年
尼罗河畔又产生一种象形文字体系。

前1000-前700年
腓尼基字母的形成，为希腊字母体系开辟了道路。往东，阿拉米人创造了希伯来和阿拉伯文字的前身。

前600年
希腊人与伊特拉斯坎人开始在罗马定居。拉丁文第一次在“黑石碑”上出现。

中世纪
在东罗马帝国，演化自希腊文字的西里尔文字进一步向东传播。在西欧，人们用加洛林(caroline)、哥特(gotique)及人文主义(humanistique)字体来书写拉丁文。



罗马帝国瓦解了，
但罗马人把他们的文明，
包括他们的语言和文字——
拉丁语及其书写系统，
一起留给了欧洲人。
在罗马帝国崩溃5个世纪以后，
虔诚的法兰克国王
查理曼(Charlemagne)宣布，
基督教其实就是罗马文明的继承者。
在长期被蛮族蹂躏的欧洲，
查理曼努力复兴行将消失的知识和文化。



第四章

从抄写员到印刷工

中世纪，宗教性文件、书籍的制作，在修道院里发展出一种华美而典雅的形式，既反映了制作者内心的安详，也反映了工作环境的宁谧。

在高卢(Gaule)和不列颠，在长达几个世纪的漫长岁月里，凡能书写的人，所写的全部是拉丁文。当基督教开始四处传播时，人们继续使用拉丁文抄录经文和写作。

842年的《斯特拉斯堡誓约》(*le serment de Strasbourg*)，是欧洲迄今所知第一份以地方语言书写的文件。在用古德语和古法语两种文字写成的誓约中，查理曼的两个孙子秃头查理(Charles le Chauve)和日耳曼的路易(Louis)起誓结盟，在分割他们祖父帝国的行动中，一起对抗查理曼的另一个孙子洛泰尔(Lothaire)。然而，较诸成熟的拉丁文，这些地方语言还需经过相当长的时间，才会成为较常用的书写语言。

世俗的抄写员有时会纵容自己耽美的嗜好，刻意美化书本。这部心形书是15世纪中叶的情歌集。

在长达1000余年的漫长岁月里，书写技术实际上是僧侣的专利

在那个时代，神职人员之外掌握书写技能的人极为罕见。当时西欧最有权势的人物查理曼本人就是一个文盲，他的书写员替他拟好诏令，并在诏令卷上画一个署令圈，他只要在圈内打个叉就算是签发诏令了。

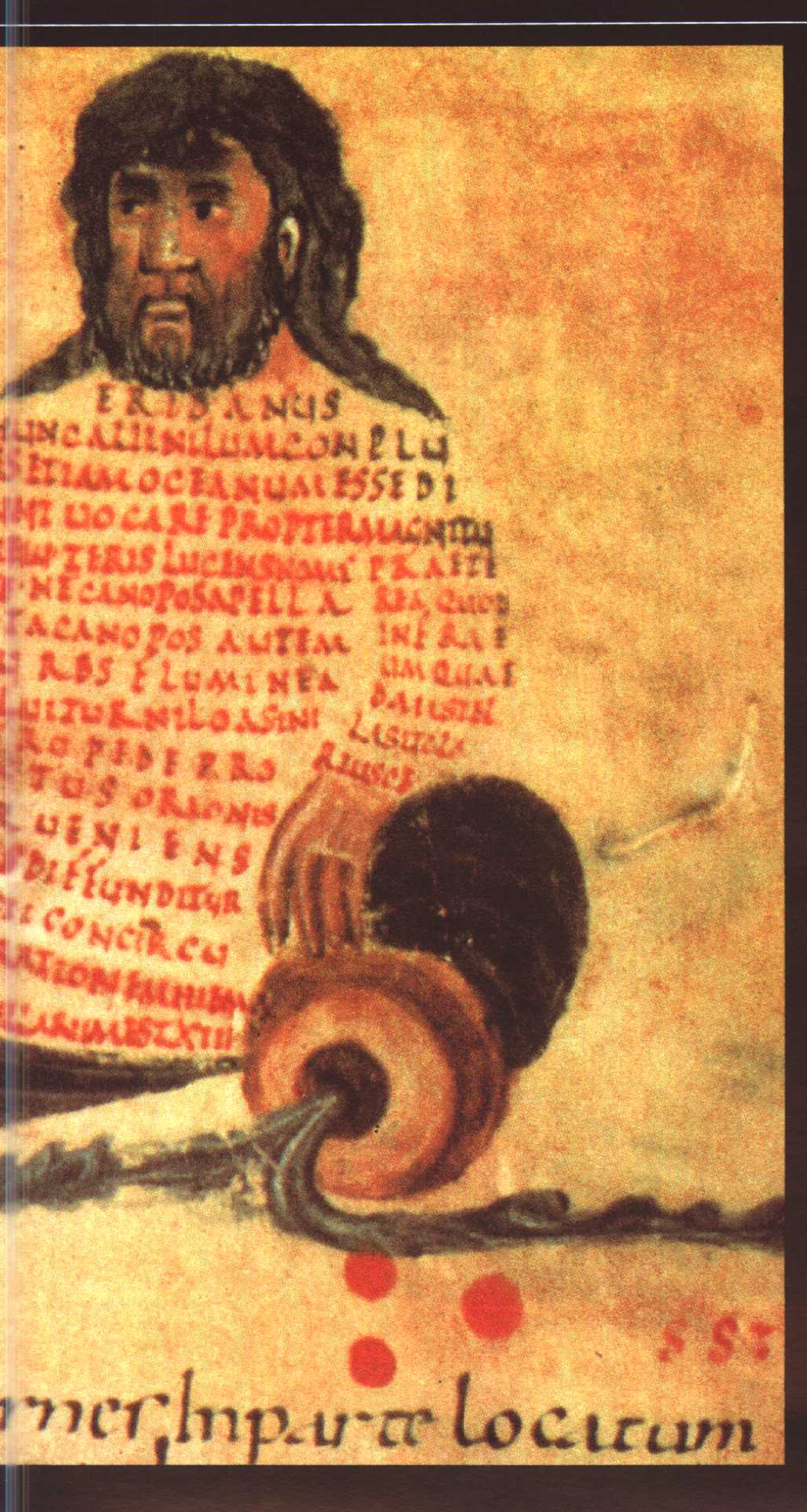
与美索不达米亚和埃及的书写者不同，在中世纪的欧洲，被训练来担任抄写工作的僧侣，既不是创造性的作家，也不是拥有权势的人物。他们书写，但不创作，他们工作的创造性表现在另一个领域，即书法。特别是自查理曼的时代以降，他们把文字的书写提升为书法与设计的艺术，创造出优美典雅、

细密画是一种精描细绘的小型图画，通常都是人物画，为中世纪手抄本装饰画家所习用。一帧富于彩饰的文件的制作，要经过若干阶段。首先，用铅笔勾画背景、人物乃至于每个字母的轮廓，再用墨正式描绘图文，最后则是上金粉和着色。图的基本色调是红色。红色颜料由铅丹与蛋清或蛋黄混合而成，这种颜料赋予画面富丽光亮的色调。“细密画”(miniature)和“细密画家”(miniaturiste)二词，即演化自“铅丹”(minium)。



NOVI PRO
EVRATORIS
MAGISTRI IO
HANNIS DE
VENDEVIL
DEGVISIA IN
THERASSIA
ORIVNDI DYO
CESI LAVDV
NENSIS
BUREAU DES ARCHIVES

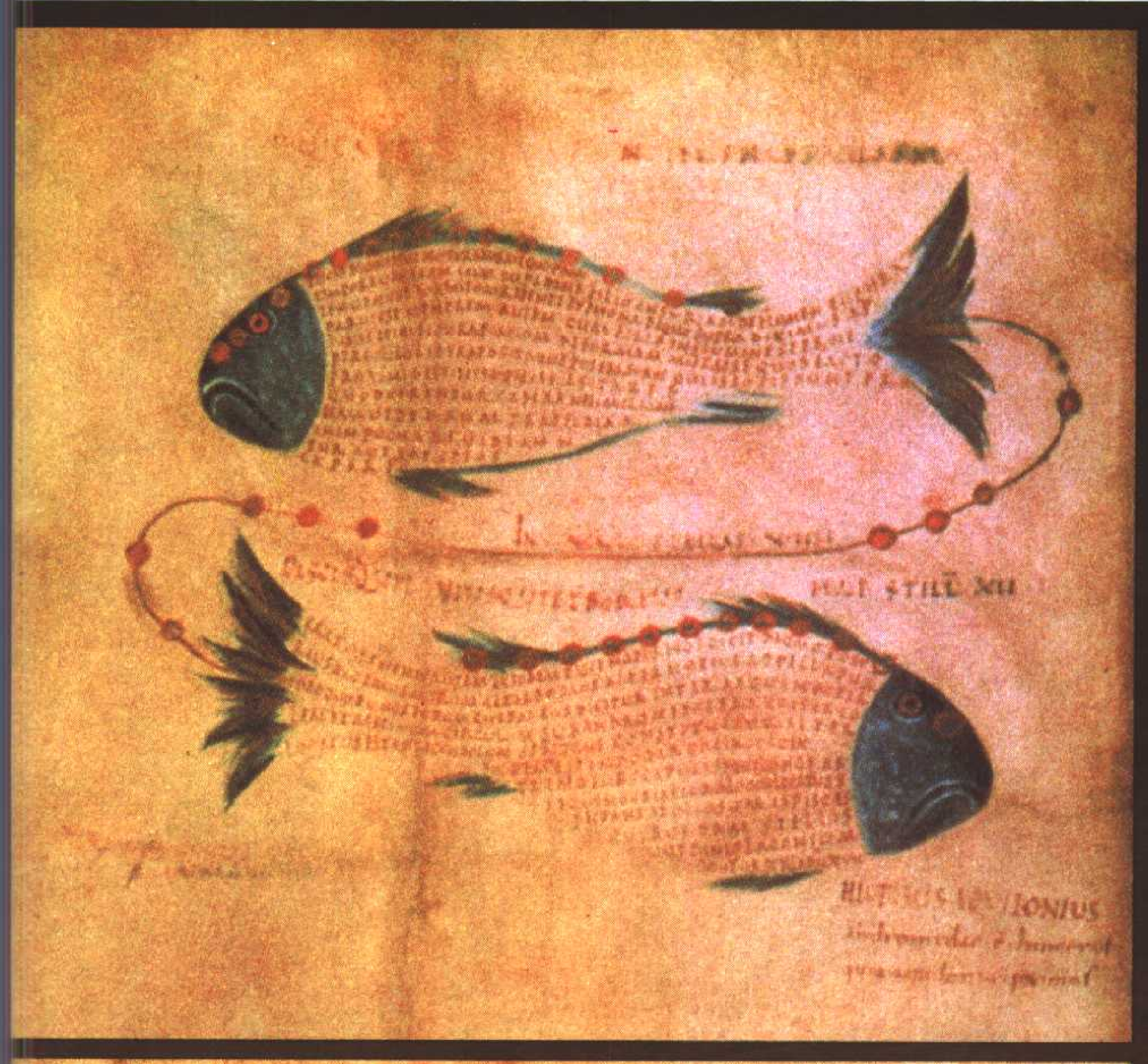




星宿与拼图文字

这份题为“物象”的手稿，系以加洛林字体书写的拉丁文译诗。原诗作者是公元前300年左右小亚细亚的希腊作家阿拉图斯(Aratus)。诗的主题关乎天文，列举了众星宿的名称，指出它们各自的位置、相对亮度，以及与黄道十二宫的关系。这首诗译成拉丁文，始于西塞罗。雨果·格劳秀斯(Hugues Grotius)用自己创制的韵文体，译完了西塞罗尚未译完的部分。最后，尤利乌斯·希吉努斯(Julius Hyginus)增画了一些身上写着俗体字的古怪人像。萨克森的画家通常用红、褐、蓝、灰诸色来描绘人物。


PERSIUS



神话的文字画

《物象》手稿凡25页，以文字和图画呈现神话人物，如希腊神话中杀死蛇发女怪的英雄珀修斯(Persée，见左页图)，寓言传说中的动物如九头蛇、鱼和狗等，以及船、七弦琴、星宿等无生命的物体。虽然把手稿中的图文称为“calligramme”（以文字拼成图案，可译作“拼图文字”或“立体诗”），难免时代错乱之嫌——因为，直到1000年后，法国诗人阿波利奈尔(Guillaume Apollinaire)才创制了这个语词——却也名副其实：文字拼合成图，表现各种物体形象。这样的拼图文字，与立体派画家勃拉克(Georges Braque)和毕加索(Pablo Picasso)的著名拼贴画，也颇有神似之处。今天，在文字上叠置图像是常见的广告绘制手法。但现代的设计家可曾知道，这种技术远在1000年前即已用在手抄本装饰上？

光彩夺目的手抄本。这些手抄本饰以美丽的图案，成为中世纪的第一批书籍。

中世纪早期的抄写员（如那些抄写《圣经》经文的人），用草纸卷（拉丁文称作“volumen”）书写。然而草纸卷并不是理想的书写用品。草纸价高质劣，容易脆裂，而且只能使用一面。同时，使用草纸卷很不方便，在其中查找所需的文章段落决非易事。

在制作羊皮纸的过程中，磨光是最关键的一道程序。由于皮革向外的一面纤维致密，且更能经受刮刀的擦磨，故选择此面用于书写。皮革朝内的一面在磨刮之下往往呈绒毛状，不利书写。

假如不是使用羊皮纸(parchemin)，书稿上的彩饰艺术，永远不可能如此完美



当人们把新材料——羊皮纸——拿来书写，书写的艺术便彻底地改变了。可能有不少人以为，羊皮纸起源于小亚细亚，古代安纳托利亚西北部的帕加马(Pergame，在今土耳其境内)的“Parchemin”一词，源自希腊文的“pergamênê”，意为来自帕加马。公元前2世纪，埃及拒绝供应纸莎草纸给敌对的帕加马，所以小亚细亚的抄写员不得不采用另一种材料——皮革。但事实上，在此以前，埃及人早已把兽皮拿来书写了，只是



这是一幅18世纪荷兰画家的作品（局部），以画面浓缩地再现了数世纪的文字书写史。这幅画所绘的是一部中世纪《圣经》手抄本，抄写员正虔诚地抄写圣哲罗姆（Saint Jérôme，347-419或420年）所译的《圣经》。圣哲罗姆是早期基督教会中学识最渊博的教父。他根据希伯来文、阿拉米文和希腊文的版本，修订和重译《圣经》，所译世称“通俗拉丁文本”。在画中翻开的《圣经》右面一页上有一个装饰过的大写字母，左面一整页则是基督圣像。

对尼罗河的子民而言，那反而是比较昂贵的材料。

用来制作羊皮纸的材料，通常是绵羊皮、小牛皮和山羊皮。虽然瞪羚皮、羚羊皮甚或鸵鸟皮，都曾用作羊皮纸的材料，但羊皮和小牛皮具有明显的优点：用它们制成的纸张，两面都能书写。

“Vélin”（英文作“vellem”，可译作“犊皮纸”）一词，指用牛犊皮或羊羔皮精制而成的优质纸张。该词源于古法语“veel”，意为牛犊。这种精制犊皮纸（或羔皮纸）的主要优点，在于不会渗漏墨汁和颜料，所以能更有效地保持原来的色彩。最美丽的彩饰都出现在犊皮纸上，其原因即在于此。

当羊皮纸装订成册，取代了草纸卷，后世所谓的“书”便诞生了

制作羊皮纸的程序颇为繁琐：先将剥下的生皮浸泡在石灰水里，然后取出脱毛，并刮净残留肉脂，再撒上石灰泥，彻底吸净皮上油脂，其后便将皮置于格栅上晒干。完成上述程序后，还要再做一番刮擦的工作。

关键性的一道程序，是硝皮鞣革。这要做得十分考究，否则羊皮纸会散发出难闻的气味。抄写员在抄写之前，先用刀片或浮石磨平羊皮纸，并去其污渍，以得到光洁的皮面，这样既能吸收墨水，又不会使墨汁向笔画外扩散。

羊皮纸的出现，带来了两项明显的进步：第一，这使人们可以拿鹅毛笔来书写。与芦苇笔相比，鹅毛笔使用较方便，可发挥的书写功能较大。第二，羊皮纸可按照罗马典籍（折叠记事板）的方式折叠缝订，装帧成册，成为现代书籍的前身。

从一只大鹅的翅膀（最好是左翼）取最好的5支羽毛管，再在其中选取一支，并将它浸泡数小时，使其柔软。然后将它埋于热砂中烘干变硬，就可用刀削制成笔。

自9世纪以后，每座修道院都设有缮写室

人们抄写、绘饰和装订手抄本的场所，叫“缮写室”(scriptorium)。缮写室通常位于图书馆附近。它或是一个单独的房间（名为“暖房”，因为在整座修道院内，它是唯一供暖气的房间），或是一排单人室。在最贫困的修道院里，修道院



的庭院常常就是抄写员工作的场所。

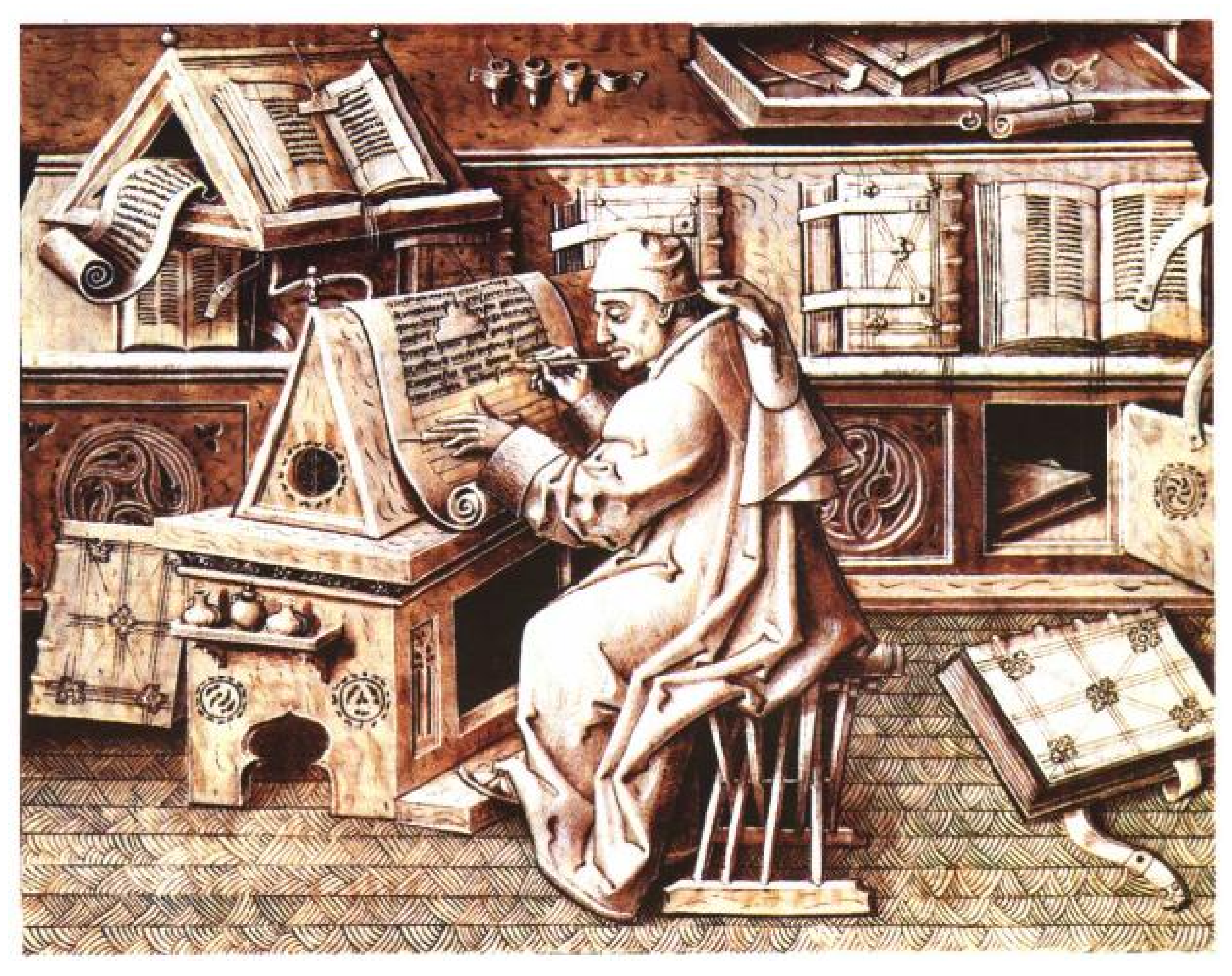
每名抄写员都有自己的座位，和一张可以转动的双面桌，因为抄写员有时要同时看两部抄本。书写用的鹅毛笔，常根据不同的书写需要而削制成不同形状。鹅毛笔要经常重新修削，书写时需要经常蘸墨水。大致上，每名抄写员平均每天可抄写4张羊皮纸。每张羊皮纸长35至50厘米，宽25至30厘米。

修道院里的抄写工作十分艰苦，只有在做每日必修的祈祷功课时才可以中断。如果我们在同一部手稿本中发现拼写错误和笔法差异，那是因为抄写员根据口述作笔录，或同一本书是由好几名抄写员抄录的。抄写工作也常有修女参与，因为在中世纪，

“假如你不知道什么是书写，你可能认为书写并不特别困难，……还是让我来告诉你吧：书写是一件十分艰辛的工作，它损坏你的视力，弯曲你的脊骨，挤压你的胃和肋，使你腰酸背疼，……当抄写员写完一本书的最后一行字，他就像穿越过风浪的水手终于抵达港口，感到无比欣喜。”

《受赐福者手册》
书末题词，12世纪





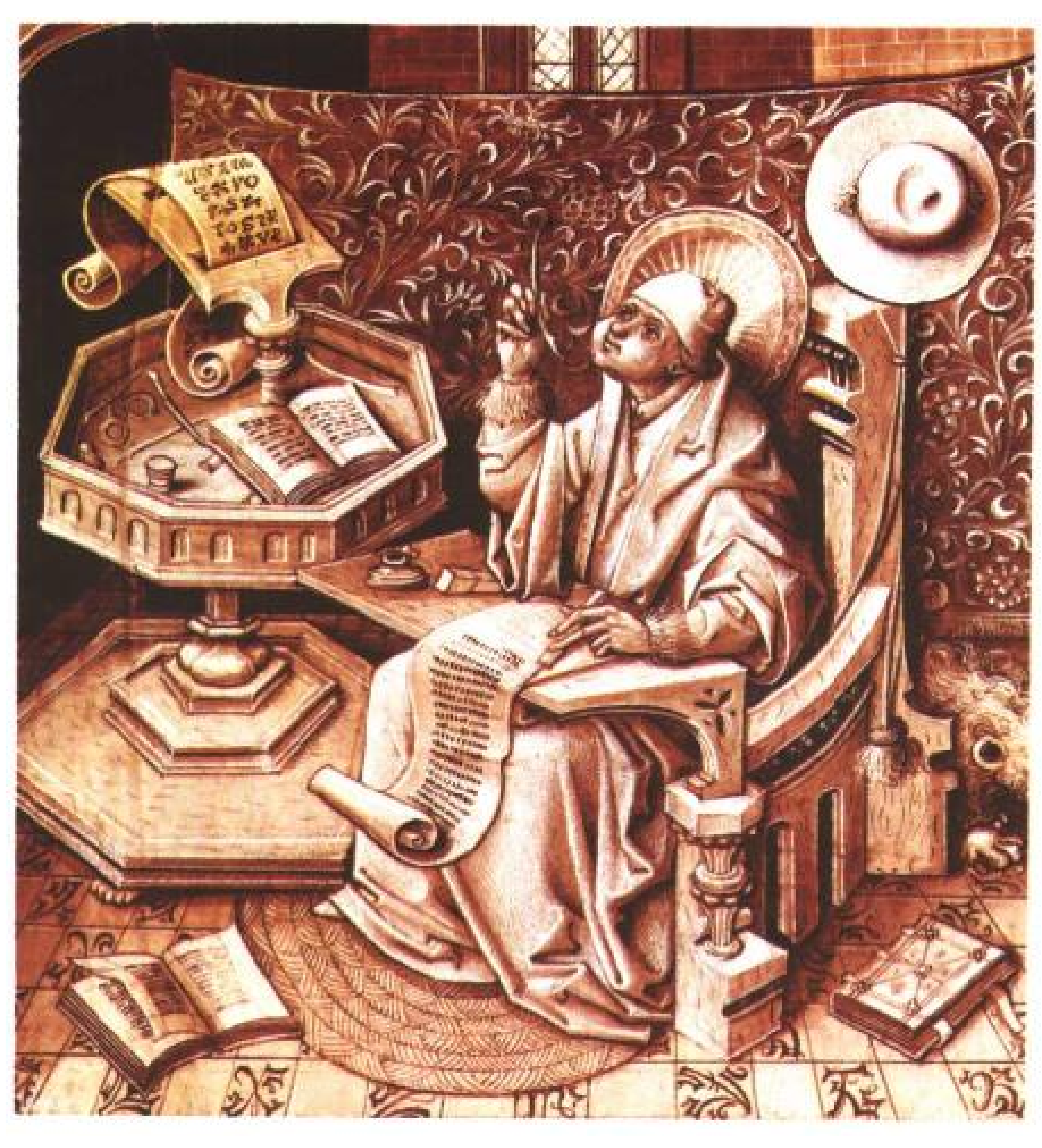
图中的抄写员正在工作。在羊皮纸上每一行字的下面，标线均清晰可见。这标线可让抄写员写出的字不至于歪斜。这位抄写员以右手握笔。有些专家仅凭手稿，即可看出抄写员是用左手写字，还是用右手写字。

由男女修道士共同组成的宗教团体更为常见。

为了使文字排列整齐，抄写前需要在羊皮纸上按一定间距画横线。这件工作通常交给新手做。在现存的许多抄本中，我们还可以看到未被擦去的横线。

身兼书法家、美术装饰家、细密画画家和装帧家，修道院的抄写员都成了艺术创作者

最优秀的抄写员，常被挑选出来承担重要任务，即贵族或高级僧侣交派的工作。这些无名艺术家的才华，有时不免与修道院的谦卑原则抵触。有些僧侣无法摆脱虚荣的诱惑，将自己的名字记入他们的杰作中。当一名僧侣作出这种炫耀自己的行为时，他将被迫停止工作。只有在他知所忏悔，决心将自己的艺术



“他（加尔都西会〔Chartreux〕的抄写员）应当备有一只墨水瓶、一支鹅毛笔、一支粉笔、两块磨石、一把小刀、两把刮刀（用来刮羊皮纸）、两支尖笔、一支铅笔、一把尺以及几块书写板。”

夏尔特鲁

(Guignes le Chartreux)

《风俗》

全部奉献给上帝和教会时，他才有可能重新被起用。

彩饰工作是美术装饰家和细密画画家的专职。他们具有很高的艺术才能，不仅装饰每章每节的第一个字母，而且绘制色彩炫丽、造型生动的花草树木、人物和乡村田野等小型插图。他们首先使用尖笔勾画出画面主题的大致轮廓，然后用鹅毛笔和墨水精绘细描。在绘制时，有时还需要使用圆规、直尺和三角尺。彩色素描也是先用鹅毛笔描绘，最后才用精制的画笔填色，完成作品。

假如一座修道院在院内找不到胜任彩饰工作的艺术家，他们就会雇用世俗的艺术家。参与制作抄本的院外人士，还包括负责制作皮革封面及书夹的装订师。手抄本的封面往往制作得非常典雅精美。



这是一块11世纪的书写板。板内含有一只笔盒，其中存放鹅毛笔。板面精雕细刻，十分美观。

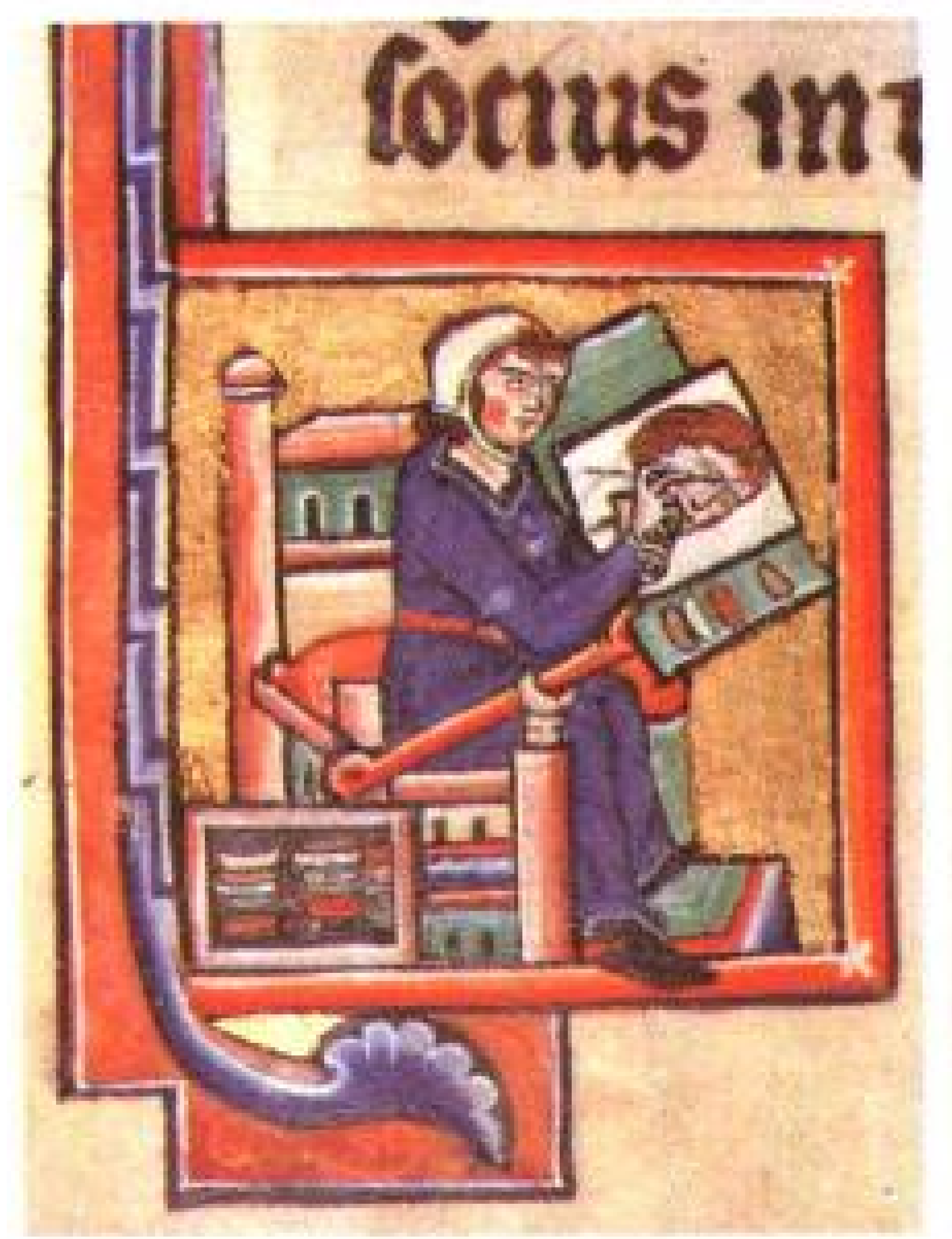
生产手抄本是当时修道院的一项重要收入来源。

在查理曼王朝之前，抄写员可以自由选择字体

起初，僧侣使用罗马时代流传下来的所有字体：大写草体（亦即安色尔体）、半安色尔体(semi-onciale，一种比安色尔体小，字形更趋近圆形的字体)、方形大写体(capitale，用于碑铭)和一种粗放的大写体（rustique，用于还愿碑的铭文）。









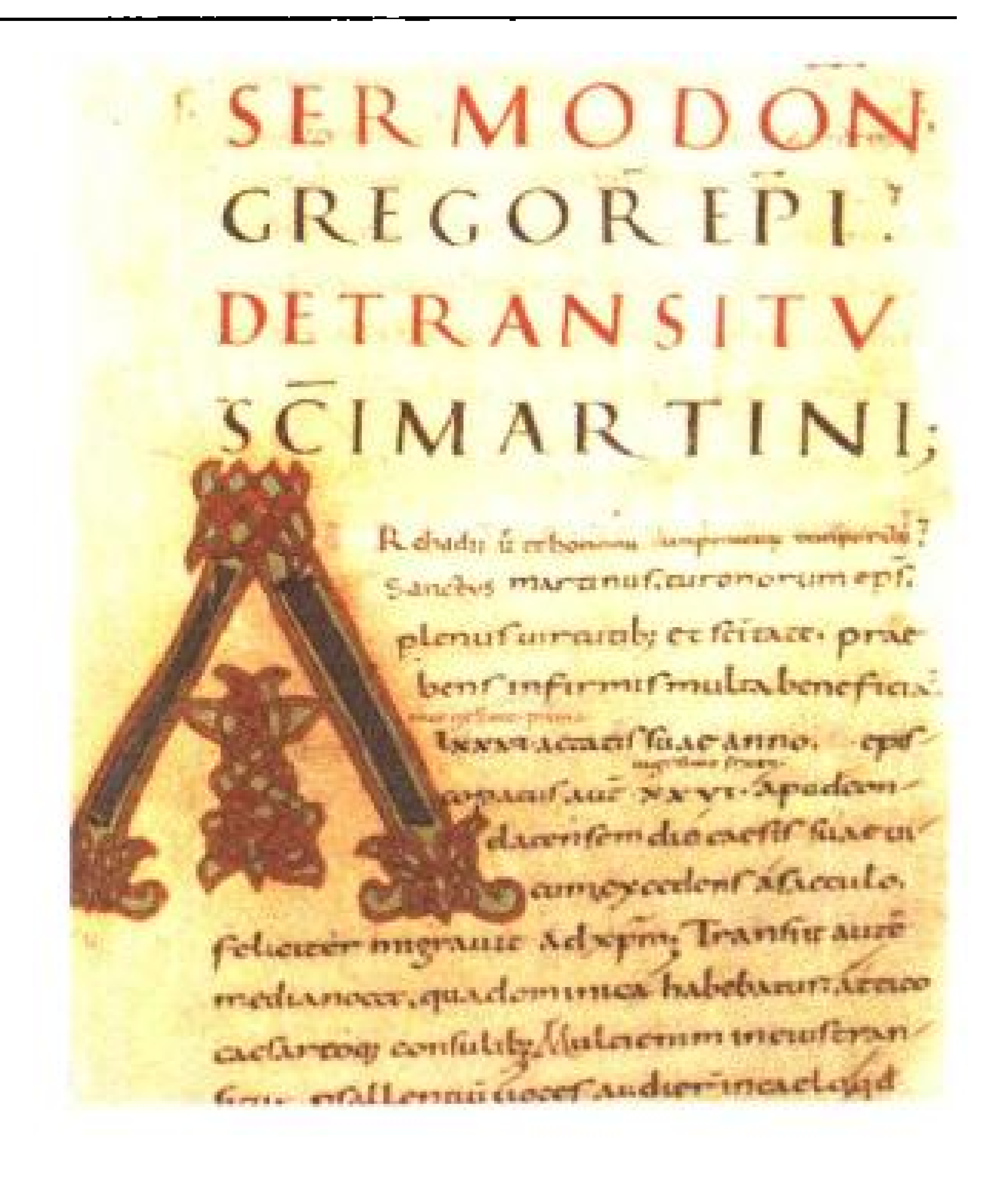
这4幅图画出自13世纪中叶的德国手抄本，图中的字母是当时德国通行的大写体。4幅画分别描绘了制作书籍的不同阶段：(1)将羊皮纸分发给僧侣（抄写员）；(2)在羊皮纸上画线；(3)绘制插图；(4)将羊皮纸裁齐。

7世纪的手抄本《圣奚拉里论文集》，以安色尔字体写成。

在查理曼于768年即王位后不久，出现了一种全新字体，即加洛林字体，显然是因为半安色尔体

的启发而创造出来的，其名称则源自查理曼所属的王族名称。由于这种新字体清晰秀丽，很快就传遍中世纪的西欧，流行了好几个世纪。

在查理曼统治时期，人们极度重视抄本内容的准确性。长期以来，大量笔误曾悄然潜入各种手抄本。由于僧侣的疏忽或无知，先前抄本中的错误原封不动地保留在后一抄本中，以讹传讹，以至于有时整段文字的意思都改变了。查理曼决定正本清源，他命令僧侣先鉴别出最早、最权威的版本，然后根据这个版本极其细心地制作新的抄本。按照这种统一标准制作的加洛林字体抄本都打上特殊的标记，以示这是原书的准确复制。



在加洛林书写体中，大写字母写得十分工整，而小写字母要比安色尔体小些，也精致些。这是苏尔皮西乌斯·塞维卢斯(Sulpicius Severus)的拉丁文手抄本《圣马丁传》（写于9世纪末）一书中的片断。其中经过装饰的起首字母，结构相当严谨。这种风格在当时堪称典型。

书写技术的世俗化，形成了新的制书工匠阶层

12世纪末，教会对教育的半垄断地位开始衰落，原先依附于修道院的世俗抄写员开始组织自己的基尔特(guilde，即一个行业为互相帮助并保护自身利益而组成的同业公会)和工场。他们替新兴的商业资产阶级草拟各种正式文件，有时也著书立说。

在此之前，书是贵族和僧侣的世袭专用品，只有他们才能定制和拥有。华贵的书籍供贵族阅读，弥撒书和神学手册供僧侣使用，而所有的书籍也就仅此两类。到12世纪末，书籍的数量随新型著作的出现而增加了，有关哲学、逻辑、数学和天文学的论著开始问世。诸如但丁一类的作家，开始用他们自己的民族语言写作。这使得那些受过教育，但不



插图画师在他的工作室接见来访的贵族主顾。画师面前放着各种画具。涂料以熟石膏粉、糖和铅粉调制，插图上的金饰多系粘贴细小的金叶片而成。先将涂料在书页上薄薄地涂上一层，待其微干之后，再将金叶片粘贴上去。涂料层必须相当柔软，以免因书页的翻动断裂；但也不能过于粘稠，添加一点水和蛋清以后，就可以从笔端顺利流出。

懂拉丁文的人，能够阅读他们的作品。于是，中产阶级第一次获得接触书和文学的机会。

不久，社会需求日益扩大，更见迫切。制书工匠面临新的要求，自有应对之道

为了满足新的需求，制书工场逐渐增加，书籍种类也越来越多样化。烹调书、教育用书、医学手册、天文著作，甚至小说——几乎所有种类的作品都先后出现。诸如《罗兰之歌》(*La Chanson de Roland*)一类描写骑士爱情的故事，十分走红。读者光顾不同的工场，挑选各自喜爱的书法风格及装帧类型。但在多数情况下，他们与作为中间人的书商打交道。

右页图是15世纪手抄本《玫瑰传奇》中的一页。这部书的前半部出自洛里斯(Guillaume de Loris)之手，后半部由墨恩(Jean de Meung)续成。左侧的小插图，画的正是后半部的作者。



在12和13世纪，越来越多的制书行会与基尔特，出现在各大学周围

在由商人组成的读者群持续扩大的情况下，又出现了一批新的读者，那就是学生。世俗大学的兴起，为抄写员所生产的书提供了一个重要的需求之源。但事实上，只有那些最幸运的学生才有能力向专业制书者订货，其余的学生只能到注册登记过的书商那儿去租借样本，然后自己动手逐字逐句地抄录。

随着工作量的急剧增加，制书匠逐渐走向专业化的道路，并组织基尔特（或兄弟会）。凡加入这种组织的工匠，都小心翼翼地维护他们的权利，严守他们的技术秘密。学徒制十分严格，与教会的情况相似，有志气、有抱负的抄写员都得从最卑微低下的工作做起，如画线或研磨颜色粉料等等。学徒期至少7年，只有到了最后一年，他才可以利用部分时间，真正地去制作一部书，然后由师傅和同事审核。如果他的作品被认为符合行会标准，他将获得独立抄写员的资格，并有权建立自己的工场，不过得有一个条件，即他必须离开师傅的工场所在地，以避免竞争。

这是《本笃会改革》一书的片断，以13世纪出现的哥特体写成，特征为笔画呈露尖角。

手抄本的勘误

根据书籍生产史家的约翰·德雷福斯(John Dreyfus)的考证，各基尔特组织制定的学徒准则严格规定：学徒在学习抄写时必须保持手势稳定，为此，他必须节制饮食，减少与女人接触，并避免干重活。

很显然，一名抄写员必须会写各种书写体，并抄写任何内容的文字。但正因为他什么都要懂，也就不可能不出差错。工场常常指定一人担任校勘，

对抄写员来说，刀、尺都是基本工具（右页图）。

由他负责找出抄本中的错误，然后在书边标出，并做必要的改正。如果是小失误，则由抄写员把它轻轻刮掉，然后重写。如果脱漏了整个单词，而又不可能补入句中，那就只能把该词写在页边，然后画一个手指，标明该词在正文中原本应该占据的位置。如果脱漏了一行或一段文字，就将该行或该段写在同页底部，请插图画家加上方框，并画一个人像，指示框内文字在正文中的位置。

尽管书籍的产量持续增加，尽管制书行会坚持精写细绘，尽管他们所制作的某些产品的确十分精美，但从事此项职业的艺术家和工匠没有社会地位可言。他们的劳动仅堪糊口。有时，最有才华的艺术家和抄写员宁可选择宗教生活，进入修道院——为了能够在教会里继续从事他们的工作而毋需为衣食担忧。

反映文化的变迁，哥特字体退位，人文主义字体兴起

手抄本的变化，



总是与所用字体的变化相伴随。抄写员倾向于使用源于日耳曼的哥特体，这既有文化上的理由，也有书写材料方面的原因。由于哥特体比加洛林体瘦长，同样大小的羊皮纸就可抄录更多的文字。另外，鹅毛笔的形制也开始发生变化。从前，用于书写的笔端是平的，现在

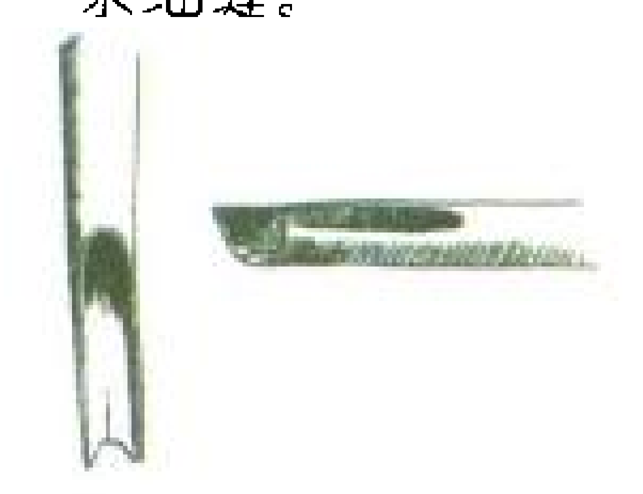
削制鹅毛笔的基本步骤：



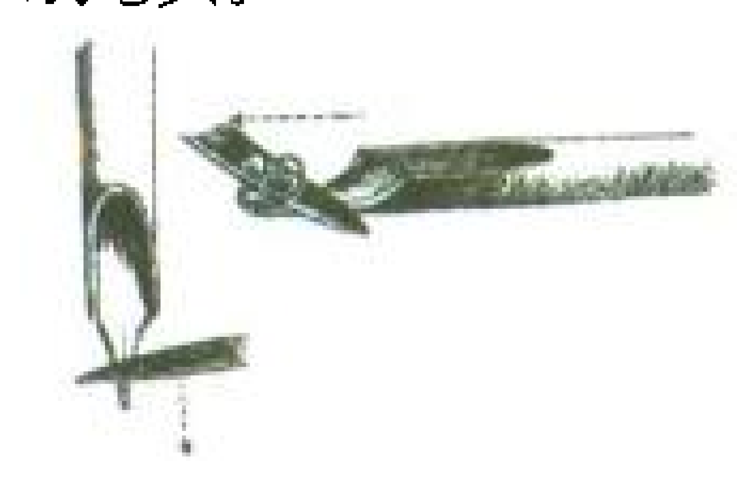
(1)将鹅毛管的一端削成斜面，



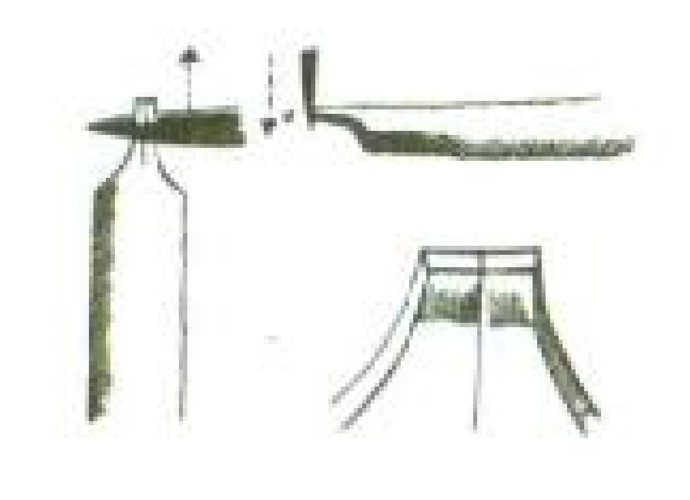
(2)在尖端的中央割出一条细缝。



(3)将尖端两边切平，制成笔头。



(4)如笔尖两侧过于凹陷，可将尖端削掉一些。



(5)将笔头置于平滑、坚硬的物体表面压、磨。

则削成斜面，这样，抄写员在握笔时就必须略微倾斜。这种笔法非常适合书写有尖角而不连续的哥特字体。当时，正值哥特式建筑开始出现，在交叉的拱顶、尖型的拱窗与哥特字体之间，确有相似之处。

接着，在14和15世纪的意大利出现了一种完全不同于哥特体的新字体。这种字体较为圆润、粗放，并有一个很有意义的名称——“人文主义字体”。当这种书写风格被广泛接受时，一个将在欧洲文化史上产生深远影响的事件发生了，那就是活字印刷的发明。

这是1458年写成的意大利手抄本，时值人文主义萌芽。

约翰·谷腾堡(Johannes Cutenberg)的同代人，尚未意识到这场革命的深远意义

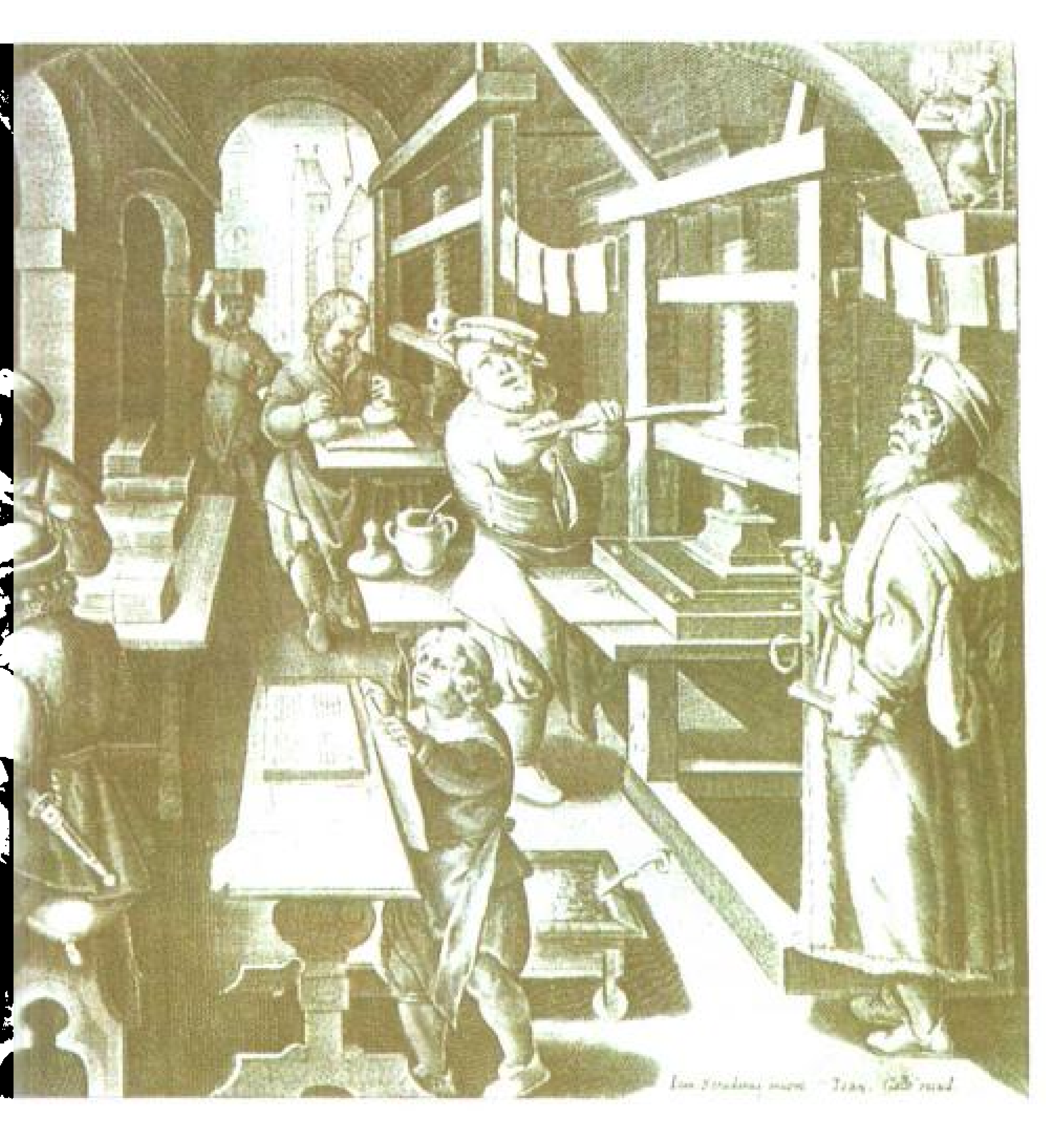
中国人早在11世纪就开始使用活字印刷。在谷



腾堡以前的世纪里，欧洲人也已知道使用螺旋压印机，但他们用这种机器压榨葡萄、压平纸张，或在纺织品上压印图案。到了15世纪初，有人用木块雕刻文字，压印在以圣徒或《圣经》为题材的绘画上，作为图画的组成部分。印的方法很笨拙：先将木块放在羊皮纸上，然后在纸背磨擦。

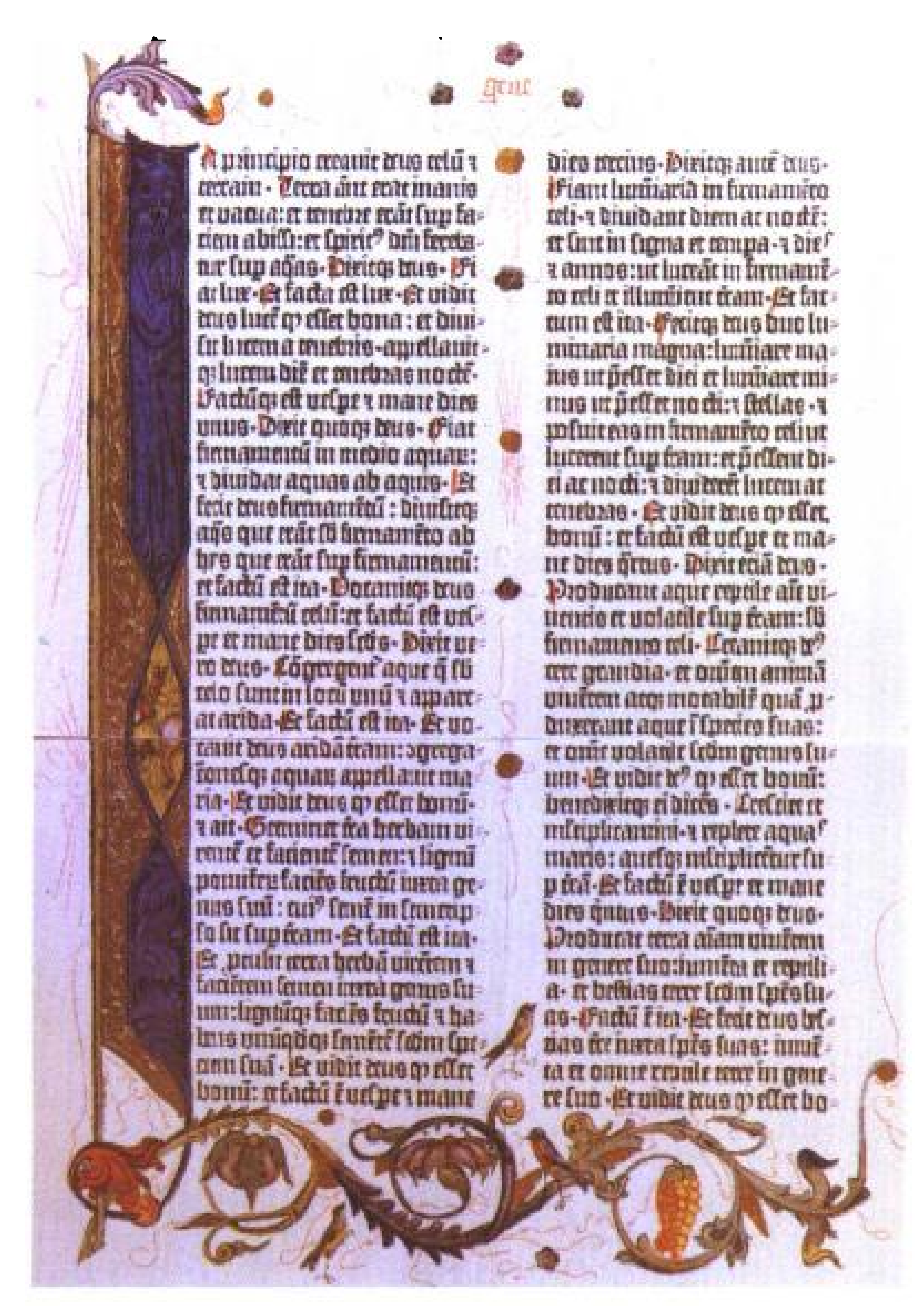
德国迈因茨(Mainz)的约翰·谷腾堡，则是第一个采用机械印刷方法的人，时为15世纪40年代末。同时，谷腾堡的朋友彼得·舍费尔(Peter Schöffer)发明了一种用铅锑合金铸字的方法。

回顾历史，我们知道，从手写到印刷是一种革命性的转变。但在当时，人们仅是把印刷当作手写



在这幅描绘15世纪印刷工场的画中，工场里每个人都各有所司。印刷师傅位于画的右侧，站在印刷机旁边。一名学徒手持刚从印刷机上取出的纸张。他们的上方挂着刚印好的纸张，正在晾干。图左侧有两名排字工坐在铅字格前、一边看着挂在前面的文章，一边排字。图后方的一名工人两手各执一只墨锤，为印版上油墨。图左侧柱前的一名工人，把用过的铅字重新置入铅字格内，他身后的校对工在校读最初的校样(左页图为谷腾堡印刷机的复原图，可清晰看到数个圆锥形的墨锤)。

的延伸。从事印刷的人，主要目的是为了同抄写员竞争，并力图生产与手抄本一样华美的书籍。因此，当时印制而成的书页上都留有足够的空白，供插图画师绘制各种精美图案。印刷工所追求的目标，是



每一页在外观上都尽可能肖似手抄本。

为了达到这一目标，他们格外努力地美化大写字母，而种种字形和符号也大量增加。有些印刷工甚至把某些字母连在一起，使他们看上去像是用鹅毛笔写成的。

德雷福斯写道："由于必然会被拿来和手抄本比

我们无法确定，1450年拉丁文《圣经》的印制是否是谷腾堡一人的功劳。这部印刷品仍然很受中世纪手抄本风格的影响：使用中世纪的哥特体，书内的图案装饰也和手抄本一样华丽。人们把1450年版的拉丁文《圣经》称为"36行《圣经》"（该书每栏36行），以区别于1455年印行的"马萨林《圣经》"(**Bible mazarine**，每栏42行，共642页；因首印样书存放在枢机主教马萨林的巴黎图书馆内而得名)。这两个版本都属于古版书。所谓"古版书"，习惯上指1500年以前印刷出版的书籍。遵此例，1457年印刷的《诗篇》、1465年出版的第一部非宗教著作（即西塞罗的《论职位》）都属于古版书。

较，第一批印刷书在审美观念和制作技巧上都必须力求与前者一致，同样精美。谷腾堡于1450年印制的《圣经》，其精致华美，事实上绝大部分取法于同时代手抄本《圣经》的优美书法和精致装饰。”

然而，印刷并未一下子就取代手写。印刷术的进步，有赖于许多技术难题的逐步解决。



约翰·谷腾堡(1397-1468)在法国的斯特拉斯堡生活8年之后，迁居德国的迈因茨。他向钱庄老板约翰·福斯特(Johann Fust)贷款，但因无力还债，全部家当于1455年被这个老板没收。老板随后将这些家当再租赁给他。1457年，欧洲第一部有版权页的印刷书问世，版权页上的印刷者姓名是福斯特。10年后，谷腾堡在贫困潦倒中去世。

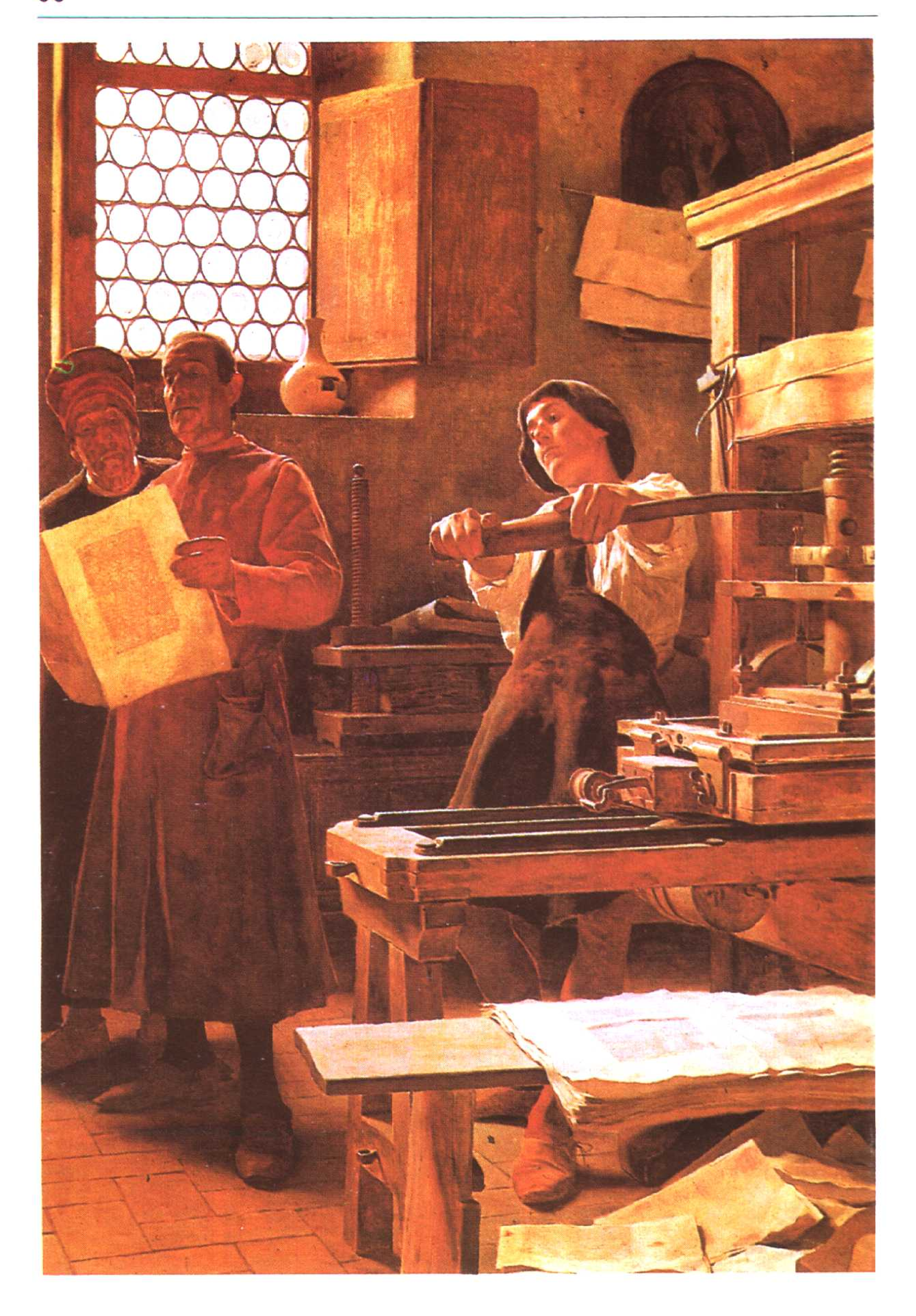
书籍缓慢而艰难的生产进程，由于纸的引进而大幅加快

谷腾堡充分明白纸的一切优点：平滑、柔软而富韧性，又易于着墨。中国人很久以前就开始使用纸了。

中国人可能是在公元2世纪发明了纸——确切的时间不可得而知。我们所明确知道的，是他们曾试过各种不同的材料，最后才发现，亚麻纤维可以制成质地最好的纸。他们通常从破衣烂绳中回收这种纤维。其制法为：先将含有亚麻纤维的布条杂绳浸泡分解，然后漂洗和粉碎，再添加淀粉和水，得到纸浆，最后将纸浆制成纸。

据说中国人对制作纸张的工艺严加保密，但更可能的是地理上和文化上的隔绝，使得这一技术直到8世纪，才经由中国的西北地区传给了撒马尔罕(Samarcande)的波斯人，波斯人又传授给阿拉伯商人，阿拉伯商人则将这个技术带到了西班牙和西西里。到13世纪，欧洲已建立了几个造纸中心。除略有改进外，欧洲造纸厂的生产技术与中国人最初的方法是一样的。

现在，我们所叙述的故事已不再只是文字的故事了，它同时也是印刷和书籍的故事。



由于谷腾堡印刷术的成功，
手写的艺术似乎势必成为只堪回味的往事。
但实际情况决非如此。
文字的世界，因为印刷术的出现而空前扩张，
然而为了记录思想，笔仍是不可或缺的工具。
自 19 世纪以降，为了追求书写的便利，
自来水笔、圆珠笔和打字机相继问世。
书写、印刷技术的改革，
显然有助于普及识字与书写的技能。

第五章

书籍的印制

右图原载狄德罗(Diderot)和达兰贝尔(d'Alembert)主编的《百科全书》，画的是手执鹅毛笔。左页图是15世纪印刷商琴尼尼(Bernardo Cennini)工场里的手动印刷机。在17世纪，印刷机的迅速发展为书写技术注入新的动力。从此以后，书写与印刷便成为两种密不可分的活动。



印刷术的惊人发展与出版量的急剧增加，产生了一个重要结果：书面语言的运用日益普遍，知识也随之日益普及。掌握某种语言的书写形式，意味着掌握了某种权力。这种情况，与早期书写者并无二致。



根据北宋科学家沈括在《梦溪笔谈》中的记载，中国的“谷腾堡”名叫毕昇，庆历年间(1041－1049)这位杰出的印刷工匠发明了活字印刷术，用胶泥刻凸字，排在铁板上印刷，早于谷腾堡400余年。至于中国第一部以金属活字印刷的书籍，后世学者认为，应该是出现在1390年。中国的这项重大发明，经由什么途径传入欧洲，迄今仍不清楚。我们所确知的是，自1462年以后，谷腾堡、福斯特、舍费尔在迈因茨率先使用的印刷术便传遍了欧洲。

自16世纪初起，印刷所逐渐兴起，同时担负起刻字、铸字和排字的功能

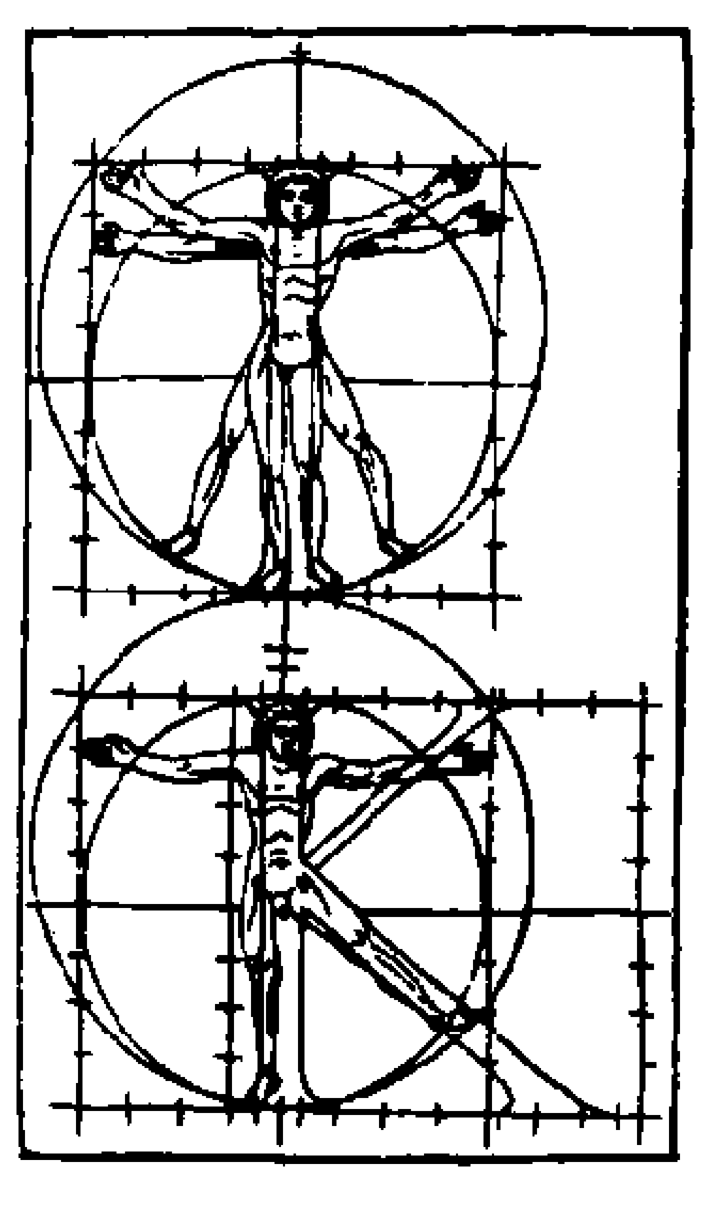
在威尼斯，文艺复兴时期的重要印刷商阿尔杜斯·马努蒂乌斯(Aldus Manutius)，努力创制新形态的金属活字，以美的极至为追求目标。他制作的“古字体”(lettera antiqua)盛行于16世纪的欧洲，成为刻字师心目中的字体典范。为了重现手写字体的优美风格，马努蒂乌斯在意大利诗人佩脱拉克(Pétrarque)的手迹启发下，又创造了一种略微倾斜的草书印刷体，世称“斜体字”(italique)。同时，数学家帕齐欧利(Lucas Pacioli)在《神圣的比例》(1509年)一书中，试图将伟大画家达·芬奇描绘人体的那种比例，缩小成几何图形，据以创造新字体。



16世纪初，这种开创精神从意大利转移到了法国。托利(Geoffroy Tory)1529年的语言学杰作《野花》

(*Champfleury*)，对文字印刷产生了重大影响。身为镌刻家兼排字专家，托利也是达·芬奇的狂热崇拜者，他循着与帕齐欧利相同的方向探索，成功地创立了“野花”字体。不久，他就被巴黎印刷商西蒙·德·科兰(Simon de Colines)聘为字体设计师。

科兰自己致力于创制新的希腊活字。到1540年代初，他追求的目标终于在著名的“希腊之王”字体的设计中实现。这套活字是加拉蒙(Claude Garamond)以克里特书法家维格蒂奥斯(Angelus Vergecius)的字体为模型而镌刻的。受弗兰西斯一世(Françios Ⅰ)



印刷字体几乎还未摆脱谷腾堡时代刚直的哥特字体，即已落入文艺复兴时期人文主义运动的新理性主义樊篱。像达·芬奇和丢勒(Albrecht Dürer)这样的艺术家，或许并未为一般艺术确立完美的审美准则，但铅字铸造工却在印刷术的领域树立了这样的准则。上图录自托利1529年论及书写艺术的语言学著作——《野花》。

马努蒂乌斯在镌刻家格里佛(Francesco Griffo)的协助下，研制出一套斜体活字。左页图所示的徽号，代表这个威尼斯人所创立的印刷家族。

委托制作的这套希腊活字，现存放在法国的国家印刷局。在镌刻这套希腊活字之后，加拉蒙又受到“野花”字体的启发，铸造了一套罗马活字，力图体现“字形比例匀称的艺术和科学”。这套活字，字体优美清晰，注定成为活版印刷中的佼佼者，影响欧洲钢模镌刻技术达150年之久。

近代印刷工业的先驱

法国国王弗兰西斯一世，是醉心文学的人文主义者。在他统治的时期，出现一个创造印刷字体的世家——艾斯蒂安纳(Estienne)家族。尽管蒙受国王的支持，这个家族仍被迫离开巴黎，流亡日内瓦。其时，马丁·路德正在日内瓦使用哥特体文字，宣传他的宗教改革思想。从16世纪起，由于艾斯蒂安纳家族，这座城市逐渐变成欧洲主要的印刷出版中心，到18世纪中叶，艾斯蒂安纳家族已为印刷出版这个行业，带来崇高的声誉——在那个时代，印刷出版的工作包括翻译并出版古典作品、排印新的著作和设计新的铅字字体。

罗伯特·艾斯蒂安纳是杰出人文主义者和伟大出版家。自1540年起，他是皇家的印刷专家。在他出版的《圣经》、赞美诗集和无数古典作品上，都印有他的家族徽号——橄榄树。他是国王弗兰西斯一世的朋友，这位国王却无力保护他免遭巴黎神学院的攻击，因而被迫流亡国外。

荷兰的克里斯托夫·普朗坦(Christophe Plantin)原籍法国，后成为安特卫普的市民。他是装帧专家，却善于开发印刷术的潜在威能，被西班牙的菲利浦二世(Philippe Ⅱ)委任为印刷师。在他的印刷所里，16部印刷机同时运转，在34年的时间里，他共印刷出版了1500种书籍，包括那部著名的多语种合参本《圣经》——由西班牙人文主义者孟塔努斯(Arias Montanus)主持编纂。另外，在莱顿市，则有埃尔泽



以往，书籍装订一直是僧侣的专职。随着印刷业的扩张，书籍装订逐渐走出寺院，成为非常实用的行业。到16世纪，装订业已相当繁荣，装订工无一不是艺术工匠。当这个行业变得更加世俗化，装订工便组织起自己的行会。18世纪末叶机器装订的出现，和19世纪书籍生产的快速发展，严重损害了手工装订的技艺。现在，这门技艺几乎已经绝迹。

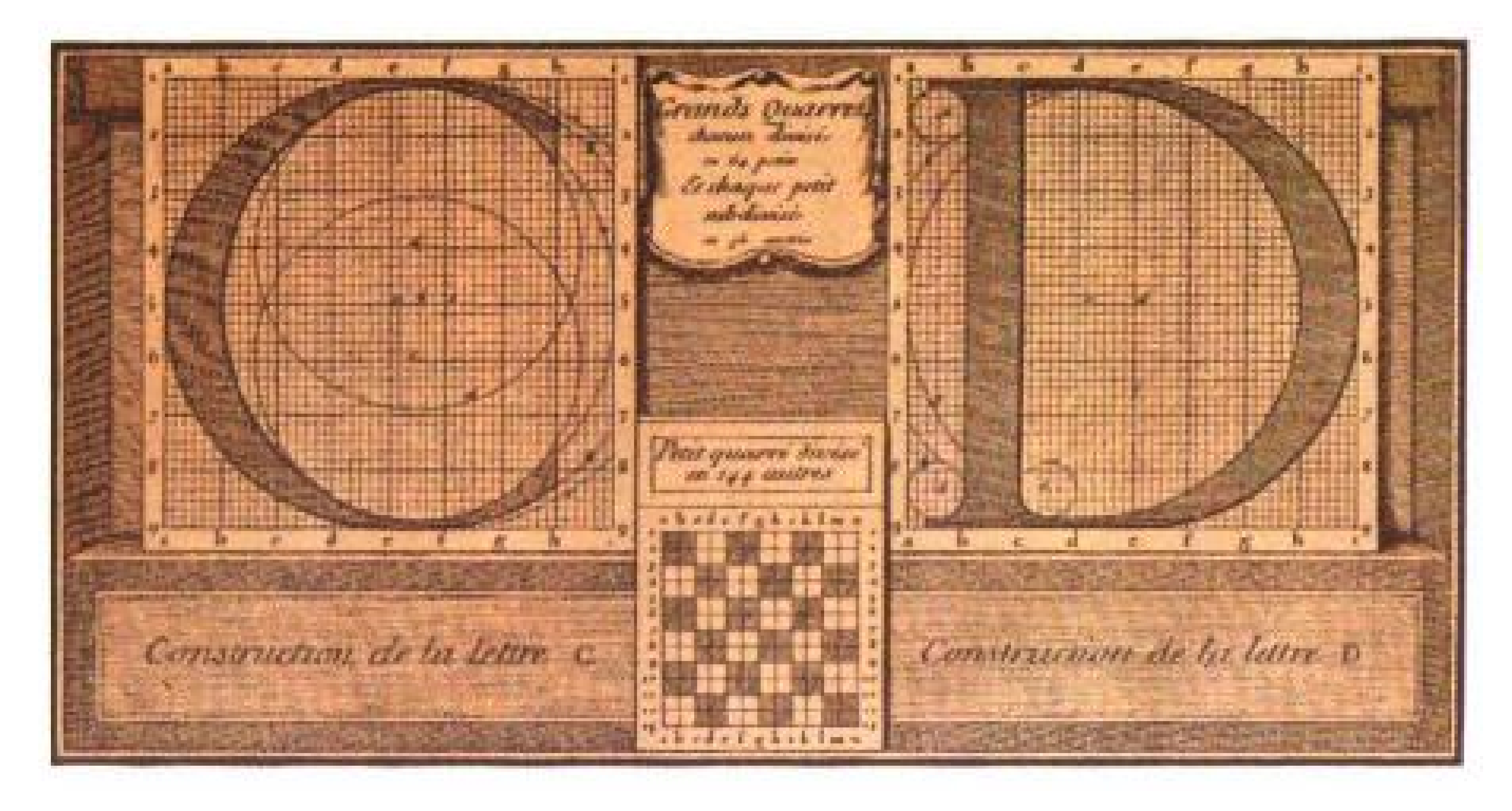
菲尔(Elzévir)家族。这个家族印刷的书籍，采用高级的昂古莱姆纸，排字紧密。普朗坦和埃尔泽菲尔是文艺复兴时代最后两个伟大出版家族，他们预告了近代印刷工业的来临。

袖珍本书籍有利于激进思想的传播

16世纪末，反宗教改革的势力居于上风，异端裁判所到处设立，箝制各种新思想。信奉新教的荷

兰成为出版家的避难所。厌恶君主专制的人文主义者，在1550年之后便抛弃了拉丁文，热衷于使用各民族的语言翻译出版希腊和罗马的古典著作。

里昂出版家埃梯纳·多雷(Etienne Dolet)的殉难，令这群知识分子铭心刻骨。多雷曾编辑出版拉伯雷(François Rabelais)和马罗(Clément Marot)的著作，仿佛有意与当道对抗。他出版伊拉斯谟(Erasmus)的《战斗的基督徒手册》一书，尤其激起宗教裁判所的愤怒。1546年8月3日在巴黎，多雷被活活烧死在火刑柱上，成为第一位为文艺复兴事业牺牲的烈士。当欧洲各地严禁这类作品出版时，荷兰却成为它们的家园。一如马努蒂乌斯在威尼斯所做的，埃尔泽菲尔家族也及时利用荷兰的有利情势，印行各类便于携带和运送的袖珍书籍。

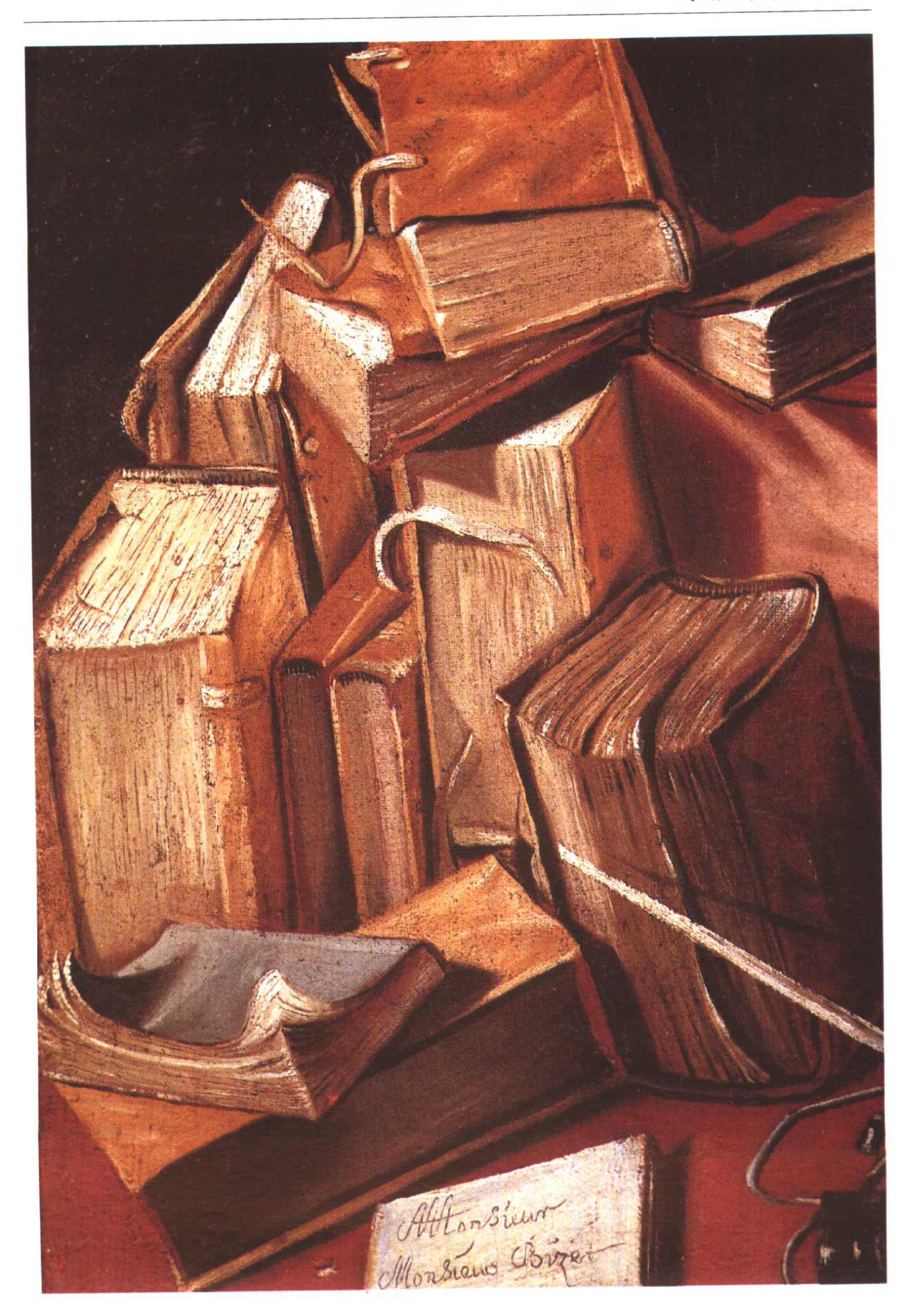


1692年，若格翁神父与费约·德·比耶塔(Filleau des Billettes)和塞巴斯蒂安·蒂谢特(Sébastien Truchet)，一起接受了"绘制艺术印刷字体"的任务。为完成这项工作，若格翁一方面努力寻找最美观的法文活字体，另一方面则精心设计了一种绘制活字的几何体系，以便他设计的活字能够精确复制。图示的方格，不禁使人联想到现代照相排版中所使用的方格。

在路易十四统治时期，犹如穷人和疯子受到囚禁，字母也锁在格栅的"牢狱"里

在法国科学院供职的若格翁(Jaugeon)神父，受皇家印刷所的委托，设计新的字体。这是一个禁锢的时代，字母也被放到"栅栏"后面，锁入具有数学精确性的图格之中。每个字母都安置在一个方框内，而这

在活字印刷刚发明不久的最初几十年内，读者还习惯于传统的手抄书籍，所以印刷师努力仿效手抄本，以期尽可能达到与后者相同的视觉效果。由于大开本书的价格特别昂贵，马努蒂乌斯首先想到生产小开本的书，既便于携带和阅读，价格也更合理。


A Monsieur
Monsieur

个方框本身又由64个更小的正方形格栅组成。如此，在若格翁的时代，便出现了后世活版印刷字模的原型。

接着，1700年，活字镌刻家菲利浦·格朗让(Philippe Grandjean)创制了铅字体的权威形式——后



世称为“罗马之王”的活字。在气质上，他显然更接近艺术而不是数学。他感到自豪的并不是自己的几何学才能，而是自己在审美方面的鉴赏力。这副铅字，至今保存在巴黎的国家印刷局。

这是一只浇铸格朗让活字的铜质字模，为E和O的合体字母。镌刻家用钢制尖刀刻出字母后，铸工便用于浇铸铜质字模。用这种字模可以铸造成百上千个铅字，所用的材料是铅锑合金。

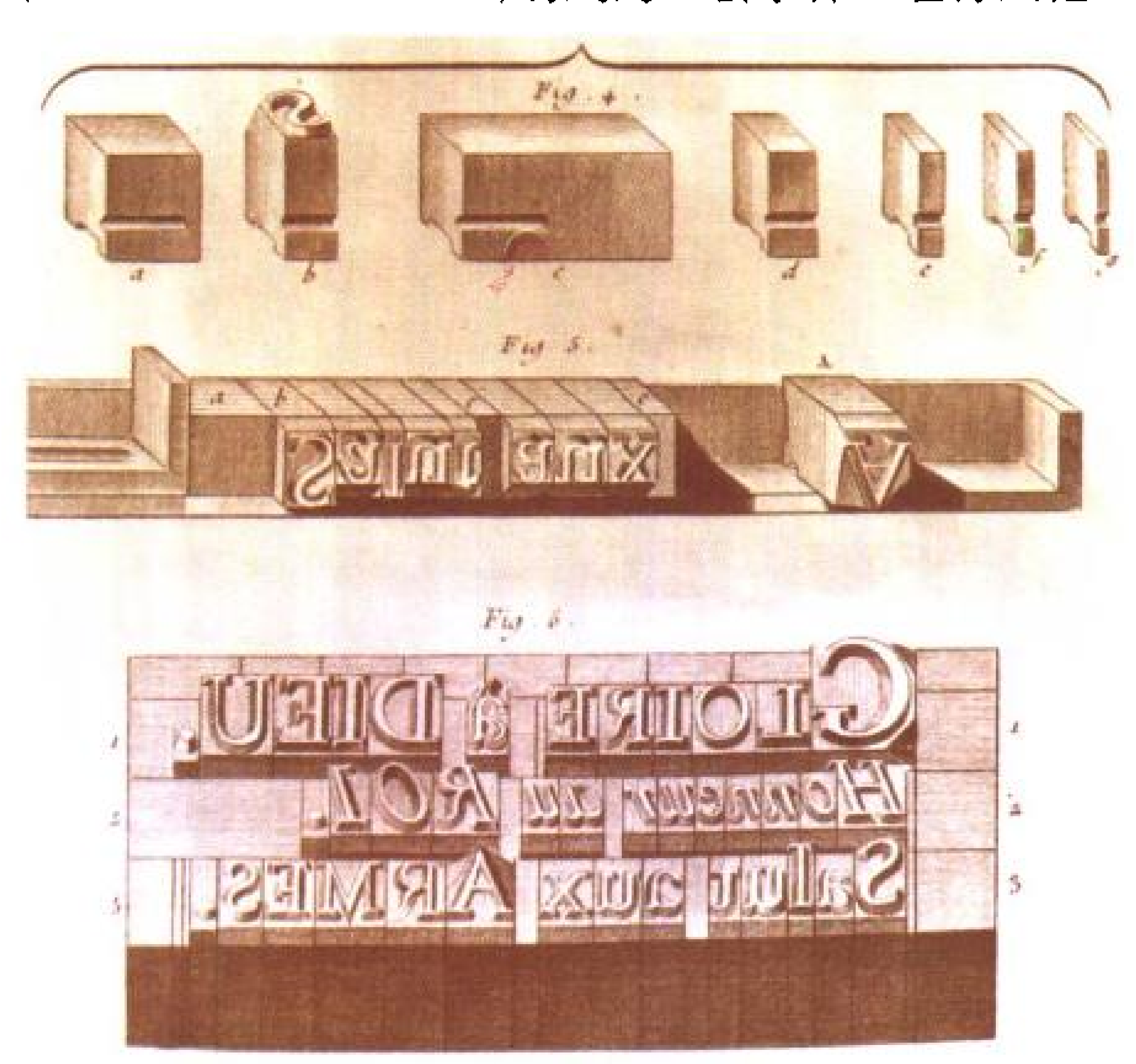
右页图录自狄德罗和达兰贝尔主编的《百科全书》。其中4号图包括一个大写字母S和宽窄不等的铅条。当排字工将铅字排列成行时，在词与词之间插入铅条(5号图)，然后把排列好的铅字长条固定在印版上(6号图)。

由于启蒙运动的兴起，世界呈现新的面貌，人们的眼睛渴望新鲜、明晰的形象

法国启蒙运动的领袖人物狄德罗和达兰贝尔主编的《百科全书》，不需要华丽的装饰，版面设计追求的是清晰，而不是花边图案的繁复。到18世纪，人们对书籍的需求已大幅增加，但读者在书中所寻求的是知识，而不仅是视觉的愉悦。为此，法国印刷史上具有深远影响力的迪多(Didot)家族，创制了

一种反映时代精神的新字体。

在清晰简洁方面，1755年由弗朗索瓦-昂布鲁瓦兹·迪多(François-Ambroise Didot)设计、沃大拉德(Pierre-Louis Wafflard)镌刻的一套字体，堪称典范。





这是迪多的字模，大写字母E。迪多家族在长达200年的时间里，始终是地位显赫的印刷世家。它在印刷技术方面的种种发明和改良措施，使其声誉经久不衰。例如，这个家族创造了一种仿羊皮纸，得以免除纵横交错的铁丝痕迹；创立了精确测量活字大小的计量单位——"点"；制造了第一台生产卷筒纸的机器。

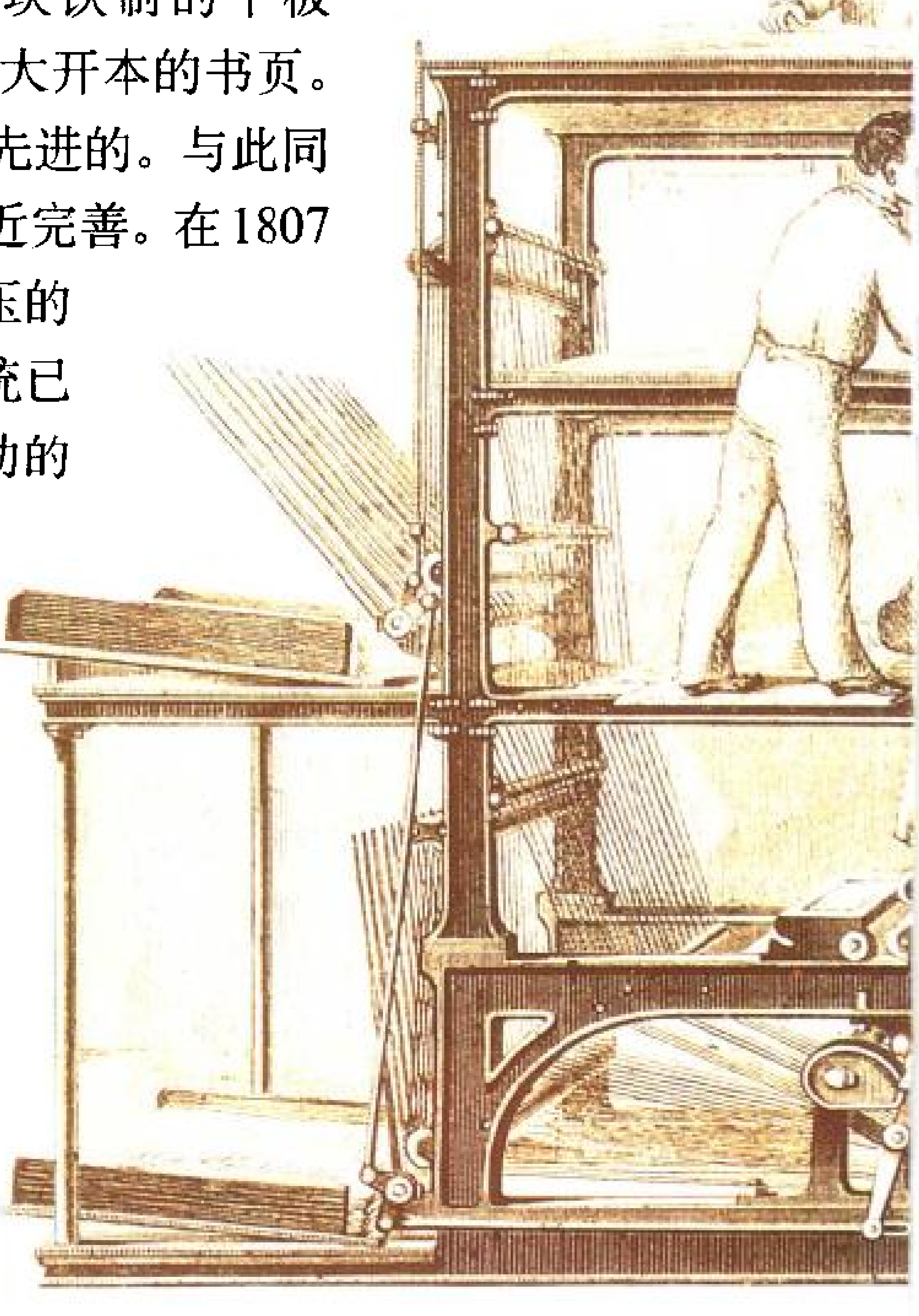
在英格兰，卡斯隆(William Caslon)于1716年设计出一套优美的罗马铅字体。1776年的美国《独立宣言》就是用这种字体印刷的。另一位英国印刷商巴斯克维尔(John Baskerville)，更以追随者众多而著称——远在法国和意大利都有仿效其字体的人。在众多仿效者中，意大利人博多尼(Giambattista Bodoni)尤具才华。此人一方面仿效巴斯克维尔，另一方面又受到"加拉蒙字体"的启发，设计出一套"博多尼铅字体"。这种字体传遍全欧，在20世纪中叶以前，英格兰一直用它排印报纸。



高速印刷的时代

自谷腾堡时代以降，直到1783年的300余年间，手动印刷机几乎没有什么改变。这种印刷机的每日印量，最多约300张。1783年，迪多在印刷机内添置一块铁制的平板床和一块铜板，终于可以开始印制大开本的书页。这种金属印刷机，在当时无疑是最先进的。与此同时，在卷轴上制造纸张的工艺已接近完善。在1807年，印刷机的压印系统仍由上下对压的两块平板构成。到1812年，这种系统已被新的发明取代：由滚筒和往复移动的平床组成的系统，在移动的平床上装有铅字印版。这种在柯尼希(Frederich Könich)手上发展成熟的新型印刷机，最初安装于英格兰。差不多与此同时，自动油墨滚筒的发明，也大幅加快了印刷速度。柯尼希的印刷机每小时就能印1100张左右。1828年，阿普尔盖斯(Augustus Applegath)和柯柏(Edward Cowper)为伦敦《泰晤士报》设计出第一台四滚筒印刷机，

手工排字，既费精力、更费时间。19世纪末，印刷业有了重大革新，即自动铸排机的发明。装在机器顶部的字模，能一次浇铸整行铅字。这样，排字工就不必逐一检字，而只需将整行整行的铅字放到印刷版上，

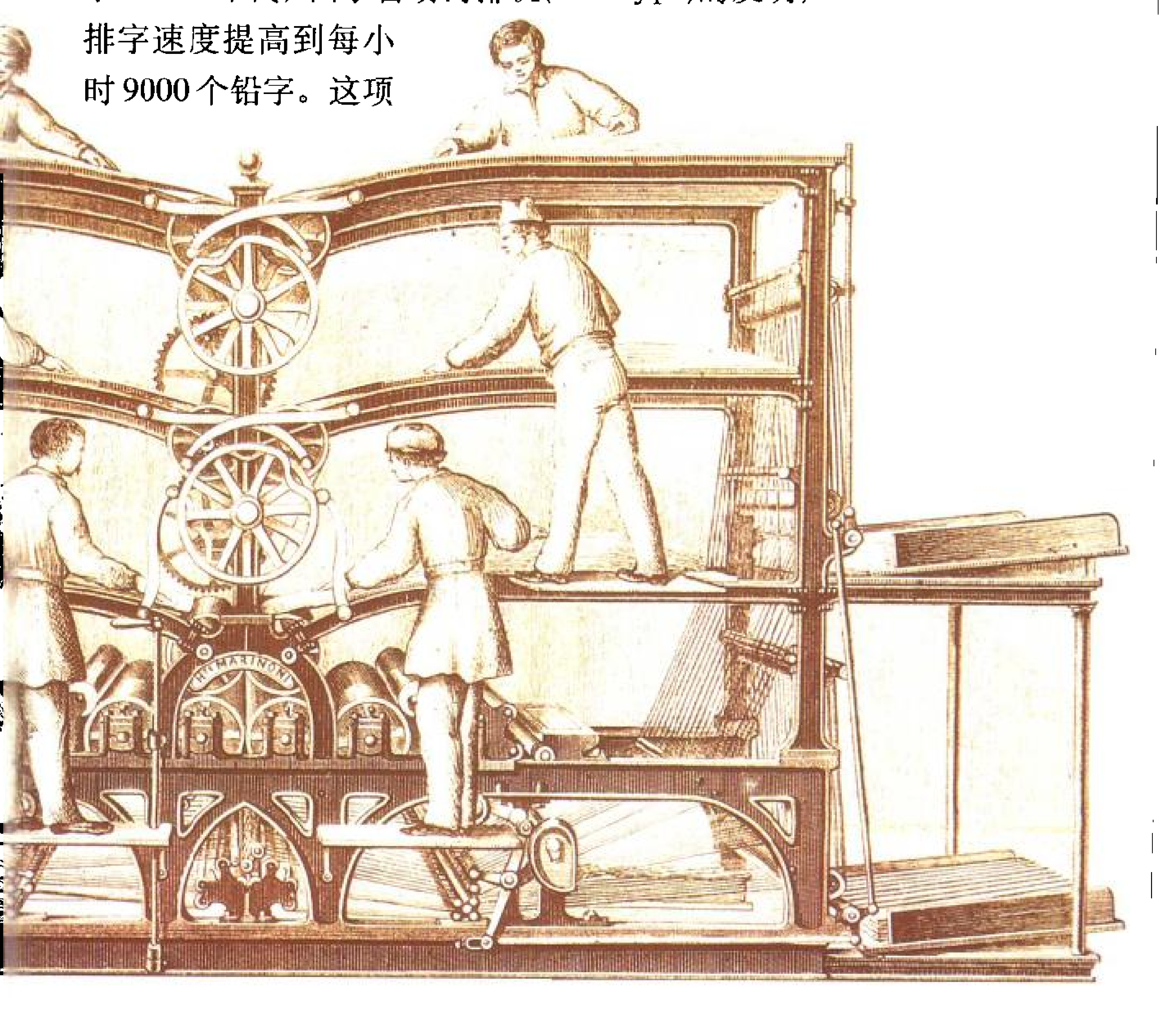


平均每小时印4000张。他们二人还共同设计一种转动式印机，每小时的印量可达8000张。到1939年，共有32版的《泰晤士报》，采用一种更为先进的印刷机，其印速高达每小时4万张。

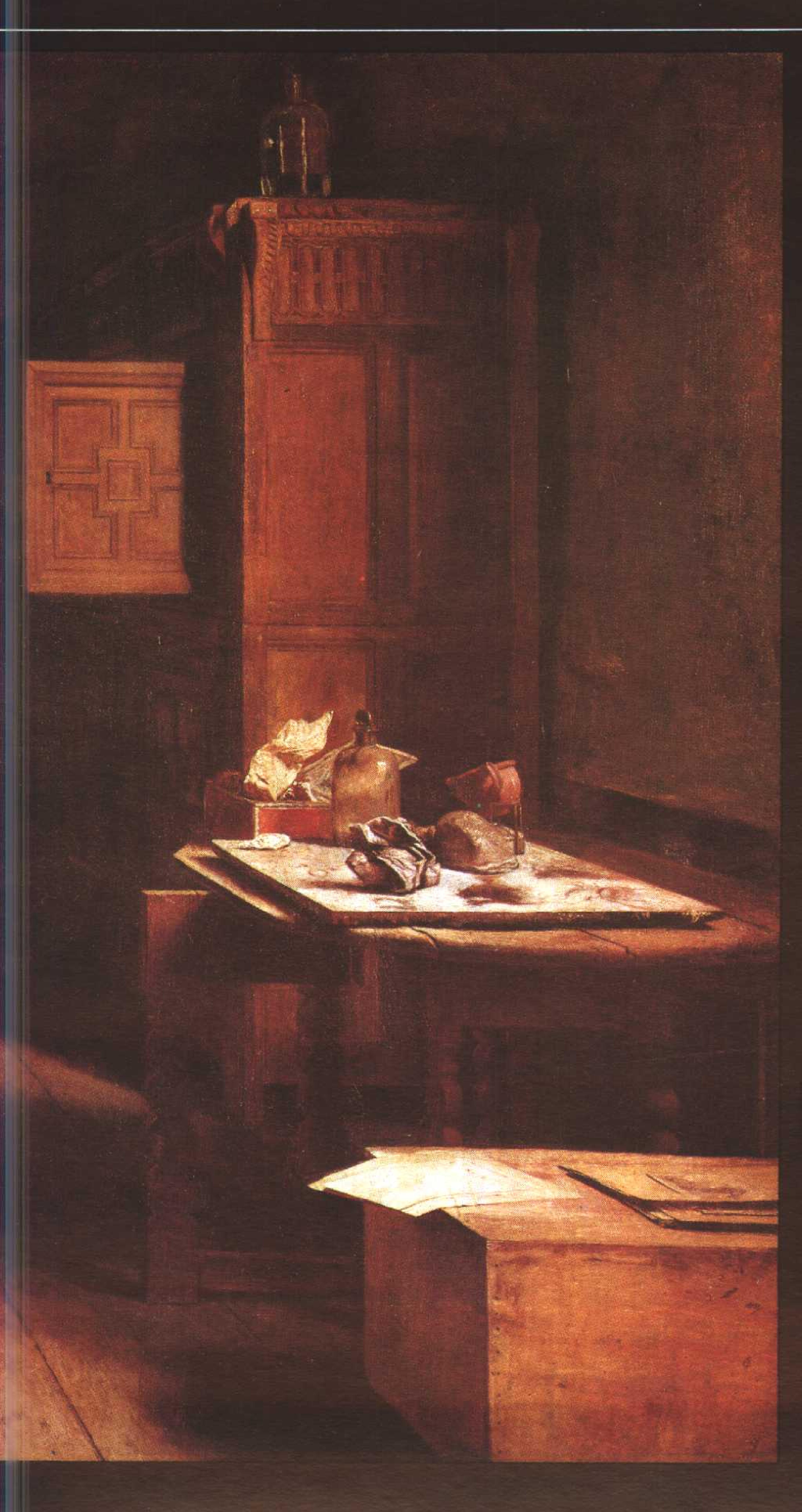
在谷腾堡时代，排字工必须从铅字盘内一个一个地取出铅字，来拼排版面。到了1872年，他们开始把取出的铅字排列成行，放入条形字盘，用线和木钉加以固定，再置入印刷机的底床。

那时，一个熟练的排字工每小时约排1500个铅字。1880年代，由于自动铸排机(Linotype)的发明，排字速度提高到每小时9000个铅字。这项

法国《新闻报》于1847年率先采用的马里诺尼(Marinoni)印刷机，其形态略如下图所示。当报纸的正面印好后，印刷机会自动翻转纸张，再印反面。《新闻报》共有4台马里诺尼印刷机，每小时能印6万份报纸，只需再加以裁切、摺叠，就可以派发。

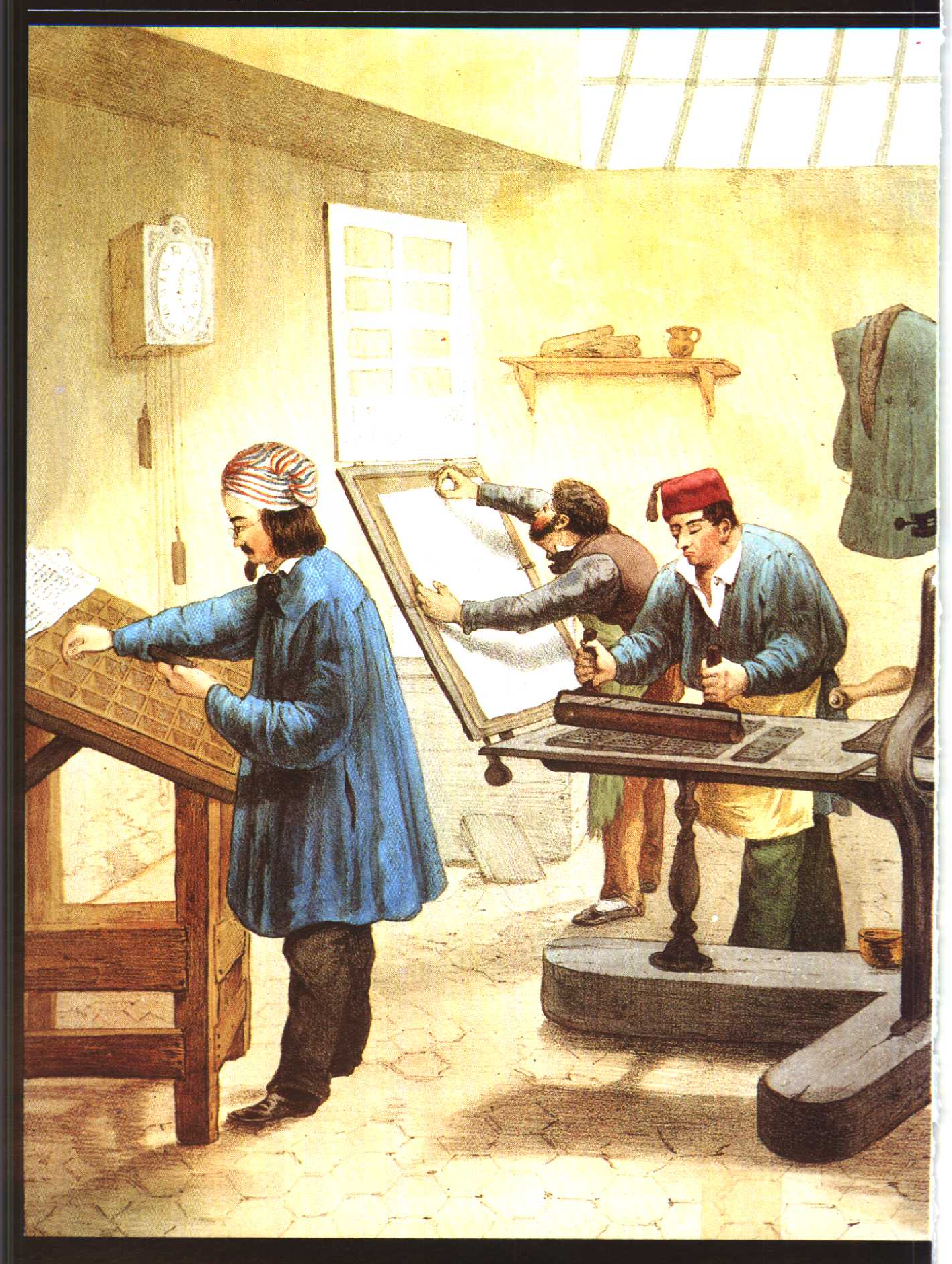






图片印刷

图片复印始于中世纪，以木刻浮雕图版为之，画面凸出于版面，恰似一组活字。事实上，在图版上也能刻字。文艺复兴时期开始采用金属板。镌刻家用刻刀雕刻或用酸液蚀刻（后者一般即是凹雕），然后将雕刻好的金属板平放在一台特制的卷压机上压印。图示为凹版压印过程。用金属凹版复制的图画，虽然画面精细，却不能与文字刻在同一版面。为克服这个缺点，人们又发明一种更为精致的木刻版画，以质地优良的硬木为材料。由于这项技术上的改进，19世纪中晚期出现了大批插图期刊。





手工印刷工场

在人们发明、推广印刷机的同时，手工印刷并未绝迹。图左侧的排字工正在检字、排字。图中央的两个工人正在印刷：其中一个人将纸张固定在印框上，另一个人用滚筒在铅字版上添加油墨。从谷腾堡时代所使用的皮制墨锤（外裹毛毯）到油墨滚筒，是一项重大进展。图右侧是两名铅字浇铸工，他们将已经熔化的铅注入砂制的字模，待冷却凝固后取出。

进展在印刷史上的意义，与20世纪30年代发明的照相排版同样重大。然而，即使在30年代，印刷工业也还不能真正运用这项新技术。一直要等到第二次世纪大战结束后，自动铸排机才充分发挥了它的优势。现在，以印刷品即时报道刚发生的事件，已不再是梦想。一位历史学家写道："如果谷腾堡在500年后的今天依然活着，看到报刊杂志急剧增加，而书籍在所有出版物中的比例却急剧下降，他将会惊讶得目瞪口呆。"

由于发明了能用不同印版和油墨进行正反两面印刷的机器，彩色印刷也迅速发展起来。还有一种装备了许多油墨滚轮及其他配件的大型轮转印刷机，更能大规模进行彩印。随着滚轮与其他配件的增加，所印色彩可至四色、五色，甚至更多。



19 世纪，报纸及其读者的数量都迅速增加，图为小贩在叫卖报纸。

印刷术的进步推动了报业的发展

最早的期刊，诞生于17世纪初的荷兰和德国。到

1759年，萨缪尔·约翰逊(Samuel Johnson)博士对蓬勃发展的英国期刊提出强烈指责：“报刊杂志与日俱增，知识却毫无增长。晨报的故事在晚报重复出现，晚报的内容又被次日晨报抄录一遍。”

虽然如此，法国大革命提出了“出版自由”的概念，并载入1789年8月的《人权宣言》。翌年，法国一下子涌现出300余家报纸。他们全都仿效《泰晤士报》，梦想获得同样的声誉。《泰晤士报》是约翰·沃尔特(John Walter)于1785年创办的，初名《每日天下纪闻》，1788年更名为《泰晤士报》。这份被公认为大报先驱的伦敦日报，得到了“雷公”的浑名，因为该报编辑在报上发表的文章，往往极尽坦率直言之能事。在1815年，该报的发行量是5000份；到1854年，已达到了5万份。


LA LUNE
SEMAINE COMIQUE ILLUSTRÉE
HERNANI

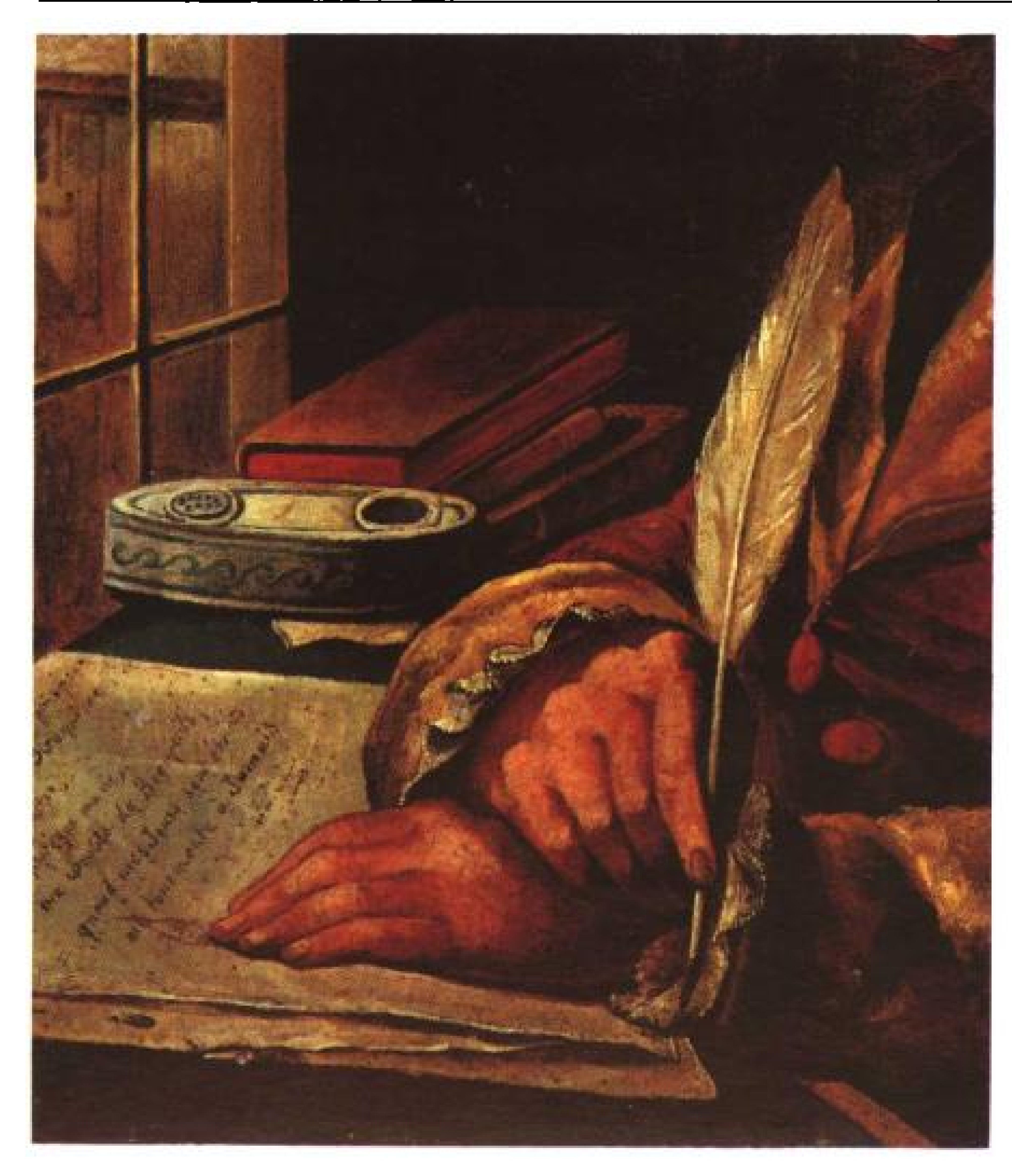
像《月报》(上图)一类的报纸所以能成功，主要原因之一是售价十分便宜。英国于1861年取消了报纸印花税，这样一来，一份日报仅值几便士。大众报业因此诞生，报纸变成一种日常消费品。

一位住在布拉格的德国人发明了平版印刷

印刷术的发展，还剩下一步没有跨出：怎样用同一台印刷机，在同一张纸上，同时印出正文及其插图？

18世纪末，塞尼费尔德(Aloys Senefelder)发现取自索伦霍芬(Solenhofen)的大理石有一个显著的特性：加热后会排斥油墨。在1796年至1799年间，他根据大理石的这个特性，发明了平版印刷术。后来，人们用金属薄板取代大理石板，并采用了摄影技术(1840年)。平版印刷最为重大的影响，乃是促成1860年之后海报的流行。

在那个时期，设计者已意识到，必须妥善安排使用插图的版面。于是，报纸版面便具有一种可以



"以鹅毛笔书写，有几种姿势：第一种姿势称为'正面'，笔杆与书写者上身平行，可写出粗壮的竖笔和斜笔；第二种姿势称为'侧面'，笔尖沿水平方向移动，在书写字母的上下曲线时也沿同一平面移动；第三种姿势叫'反面'，凡欲写出粗大的上提笔画，皆用这种方法。"

佩拉松
(Paillasson)
《书写的艺术》
1763年

经常变化的版式，以便于和读者大众互动。这一点构成了现代出版物最具威力的特色之一。

尽管书籍和报刊杂志尽归印刷品的天下，有些文字仍然用笔书写

时序迈入20世纪，通信、法律文件和文学创作，一般仍用手写。直到今天，法律文件有一部分仍必须用手书写，因为对于契约和遗嘱的真伪鉴定，亲笔签名依然是唯一令人满意的凭据。然而，作为抄写员的最后地盘，这类法律文件却使抄写行

业声名扫地，在公众的眼里，这个行业乃是放贷者的帮佣。尽管抄写行业有过悠久而显赫的历史，但最后一批职业抄写员的社会地位，在19世末已沦落到与街头醉鬼类似的地步。



1750年，在德国西部的亚琛，一个名叫约翰·简特森(Johann Jantssen)的地方行政官宣称，他发明了一种金属笔："我毫不自夸地说，发明新笔的荣誉应该属于我。"《波士顿技工》杂志则宣称，钢笔尖是在美国发明的，并说："我们城里一位知名的、受人尊重的市民，威廉逊(Peregrine Williamson)先生拥有最初发明权。"根据1808年的一本德国出版物，该项发明应归功于柯尼斯堡(Königsberg)附近一所中学的校长。然而，法国一本写于1750年的小册子指出，其实是法国人发明了钢笔。事实上，这些说法可能都对，很可能在这几个国家都有人几乎同时改进了书写用的笔，以满足普遍的需求。制造金属笔的最大问题，在于如何使笔尖达到与鹅毛笔相同的性能。看来，只有黄金笔尖才能和鹅毛笔一样，既柔软又富于弹性。手工制造的钢笔尖如此之硬，总不免要划破纸张。不过，机器生产的技术，却可制造大批高品质的笔尖，当然，价格也随之大幅滑落。就这样，钢笔成为现代工业文明中，第一批可让人们方便取得的产品之一。

1806年12月，英国诗人华兹华斯(William Wordsworth)寄给傅蒙特(Beaumont)夫人一封信。这封他所谓"我平生最长的信"，一起笔便说"尽管你送我的笔，带给我书写上的便利"（指当时的一种新型钢笔，如左图所示），但他却无法使整封信维持相同的书法水准。



如果不是少数几个人坚持不懈的努力，
古埃及的象形文字、美索不达米亚的楔形文字
以及克里特岛的线形文字，
将永远只是谜样符号，不会吐露背后的秘密。
面对无从辨识的符号，他们是执着的解读人，
坚信宝藏就埋藏在乱草荒烟中。
他们抹去残碑断砖上的厚厚尘土，
闯入从未开发的新领域，
破译了远古的书写语言，
从而把光明投入人类古史的广大领域。

第六章

古文字学者

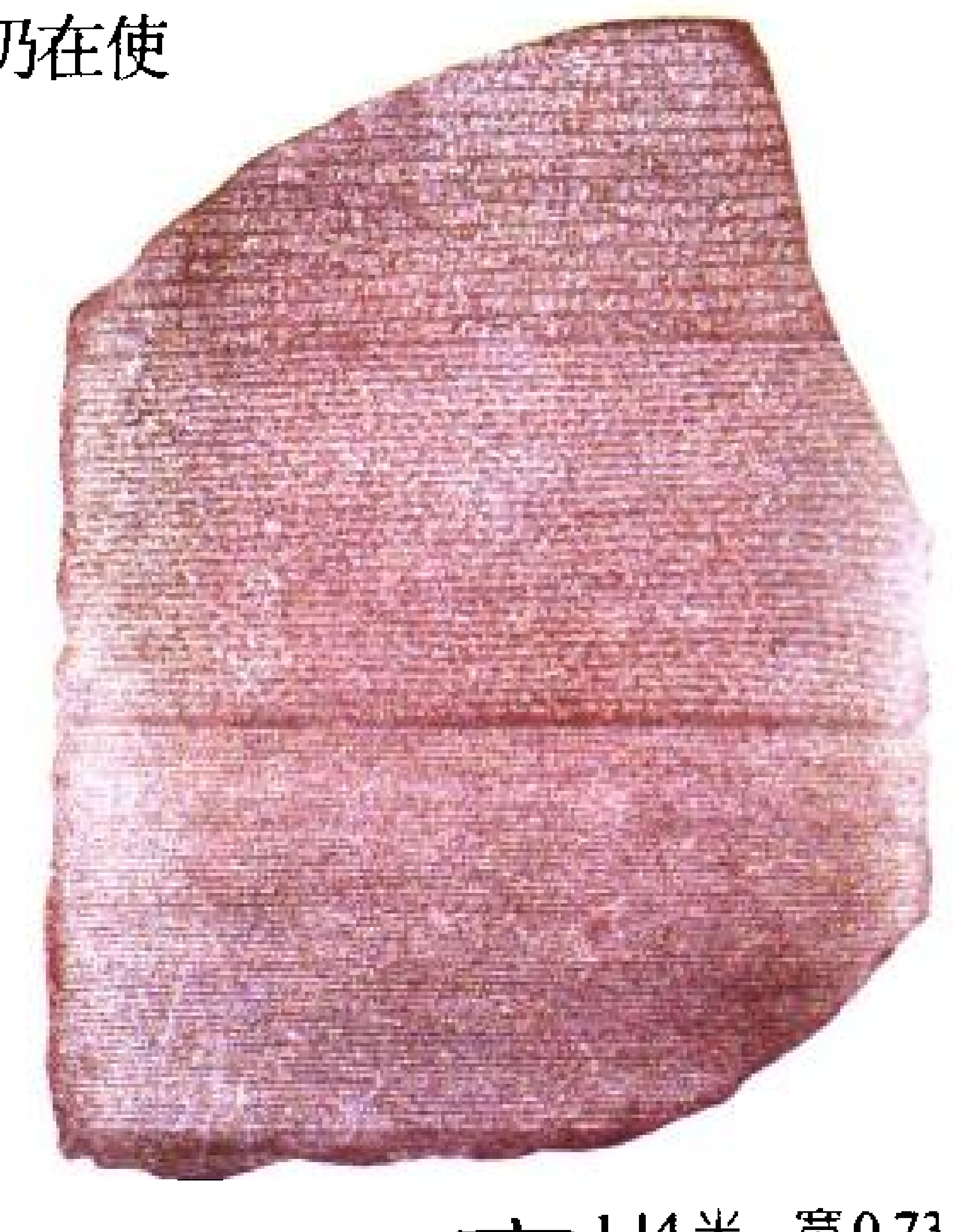
“制作第一批象形文字的人，以及创造字母系统使我们能够以少数几个符号记录全部词汇的人，确乎令人敬服。但解读象形文字、楔形文字和克里特岛线形文字 B 的人——这些探赜索隐的古文字学家，不也同样令人钦佩吗？”

勒内·埃蒂姆柏



是谁发明了世界各地曾经使用以及仍在使用的无数种文字？我们无法知道，也永远不可能知道。它们来自许许多多默默无闻的古代记账员、书写员和教师。

至于那些执意埋首于晦涩符号，以解读碑刻铭文为职志的人，则在我们身边不远的地方——他们是我们的同时代人。埃及学奠基人商博良是当中最早从事这项研究而又最具原创力的学者之一。

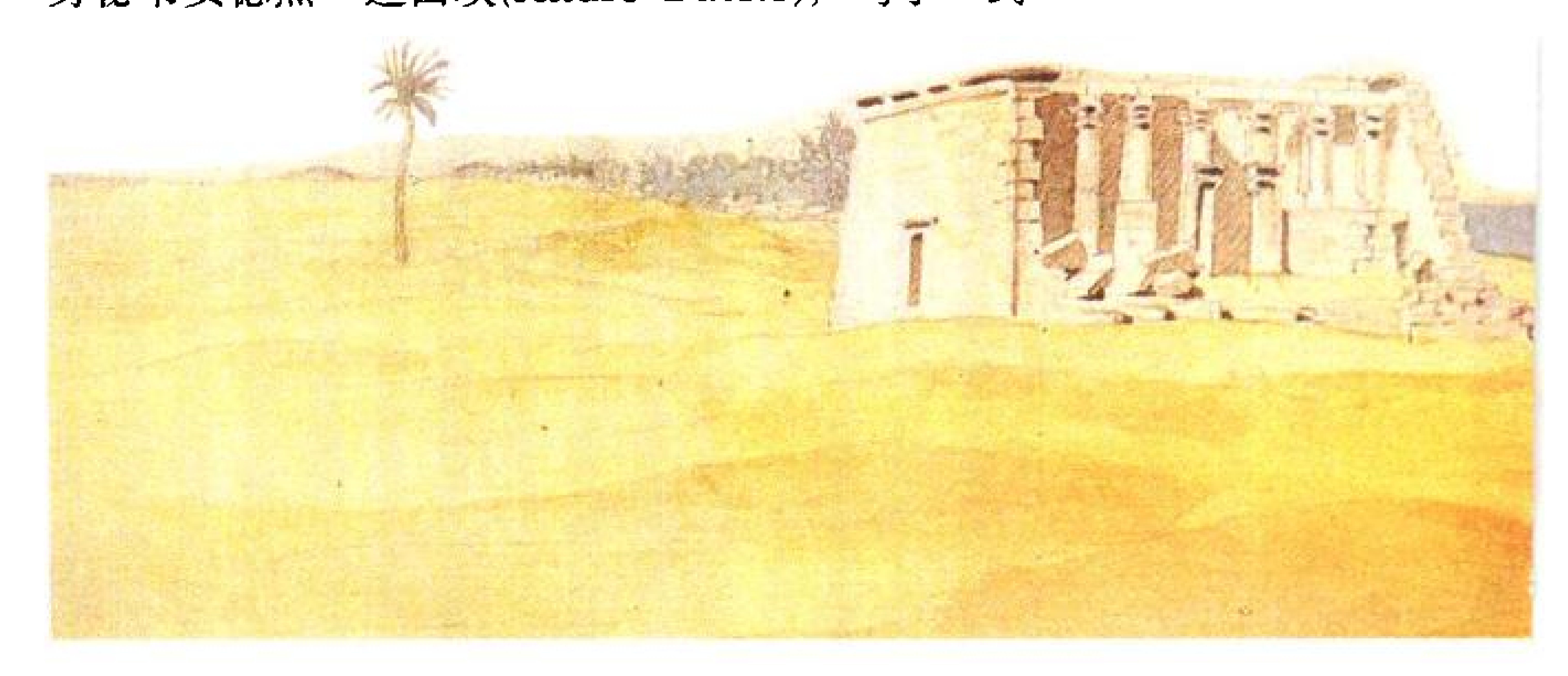


高1.14米，宽0.73米的罗塞塔石碑，从一开始就引起了研究者的浓厚兴趣。早在1799年8月，《埃及通讯报》便出现这样的话："这块石碑大大拓展了象形文字研究的视野，甚至可能为我们提供一把破译的钥匙。"

商博良在人世间只度过42个年头，短暂的一生却无比丰富

1804年，商博良还是法国格勒诺勃(Grenoble)国立中学的一名学生，却已对古埃及象形文字发生浓厚的兴趣。为了研究象形文字，他学习拉丁文、希腊文、希伯来文、阿拉伯文、古叙利亚文、波斯文、梵文、汉文以及科普特文。不久，他便认定，科普特语是古埃及语言较晚近的一种形式。

1822年，商博良给法国碑文与纯文学学院的终身秘书安德烈·达西埃(André Dacier)，写了一封



著名的长信，讨论“埃及人在石碑上刻写希腊、罗马君主姓名时使用的标音象形文字字母表”。不久，他循此方向解读罗塞塔碑文，从而证实了自己的理论。



商博良1831年的画像。

1824年，商博良发表《古埃及象形文字体系试述》一书。1828年，他在艺术家内斯托·洛特(Nestor L' Hôte)陪同下到埃及旅行，旅途见闻都记录在他热情洋溢的日记中。由于过度紧张劳累，他竟在返回法国后不久去世，时为1832年。

罗塞塔石碑是1799年拿破仑大军远征埃及的期间，在拉希德(Rasshid)附近发现的。罗塞塔石碑的刻写时间，应是公元前196年。该年，僧侣云集孟斐斯城(Memphis)，庆祝12岁的托勒密五世(Ptolémée V)驾临，并以他的名义，用希腊文发布了一道敕令。他们将敕令刻在石碑上，而且在希腊文之外，同时刻上埃及象形文字和通俗体文字的版本。

当时，英、法两国为争夺对埃及的宗主权，进行旷日持久的战争。1801年，英军占领亚历山大城，罗塞塔石碑遂落入英国人手中。不久，石碑运到英



1828年，内斯托·洛特陪同商博良前往埃及旅行。在他的一幅水彩画上注有下述文字说明：“这座寺庙建在花岗岩上，工程从未完成。唯一可见的浮雕是象形文字，刻在业已倒塌的大门正面。许多石头依然叠放在地上。”

国，收藏于伦敦的大英博物馆，直到今天。1808年，商博良在巴黎看到石碑的拓文，便立即潜心研究，历数年之久，他在碑文的象形文字版本中，辨识出两个饰有特殊图案的名字。当时人们已经知道，这类装饰图案是用来标示神或王的名字。在石碑的象形文字中，商博良最初参照希腊文版本辨识出来的两个名字，分别是克里奥帕特拉(Cléopâtre)和托勒密。长久以来，人们一直以为，所有的象形符号都只是物象的模拟。商博良令人叹服的领悟力，使他察觉古埃及象形文字未必都代表实体，也可代表语音。



商博良发现，特殊边饰内的文字应该从右到左、从上到下阅读，而且碑上狮子的目视方向已指出正确的读向。

商博良几乎是单枪匹马地穿梭于神秘晦涩的符号丛林，不但破译了象形文字，而且为埃及学的建立奠定了基础。楔形文字的解读，则是一批学者的集体成就。

对东方宗教素有研究的巴泰勒米(Barthélemy)神父，首先提出椭圆边饰内为神名或王名的假设。商博良则参照司篇文字的希腊文版本，发现左图椭圆边饰内的象形文字其实是表音符号，读作“PTOLMYS”。

右页图是商博良论述埃及象形文字的部分手稿（这部伟大的著作在他去世之后，才于1836年发表）。在这页手稿中，他所关注的是古埃及人运用色彩的方式：天空是蓝色，大地是红色，月亮是黄色；男性服装总是白的，女性服装可能涂上彩色；女性肤色呈黄色，男性则呈红色。

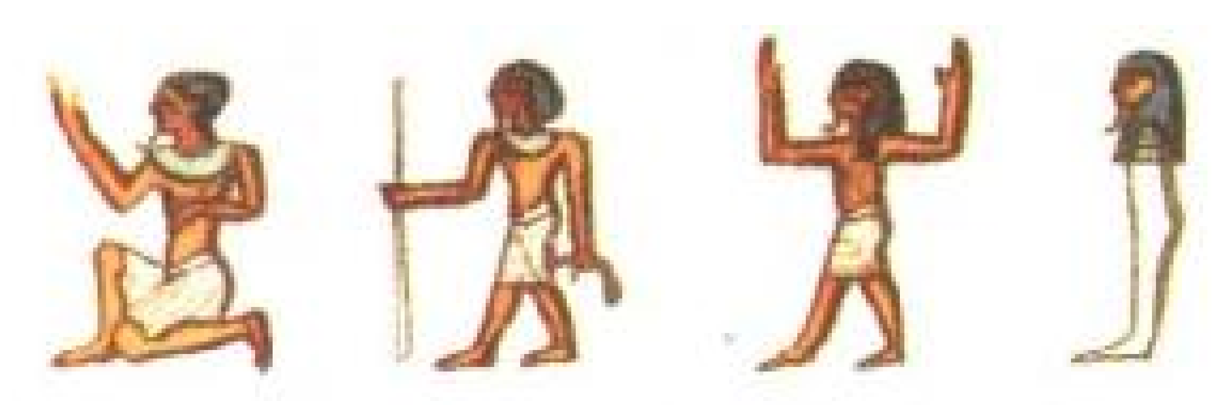
回顾解读楔形文字的漫长历程，恰似阅读一部探险小说

故事应该从戈罗特芬德(Georg Friedrich Grotefend，1775-1853)发表的一篇文章说起。这位德国哥廷根(Göttingen)的教授，在文章中说，他

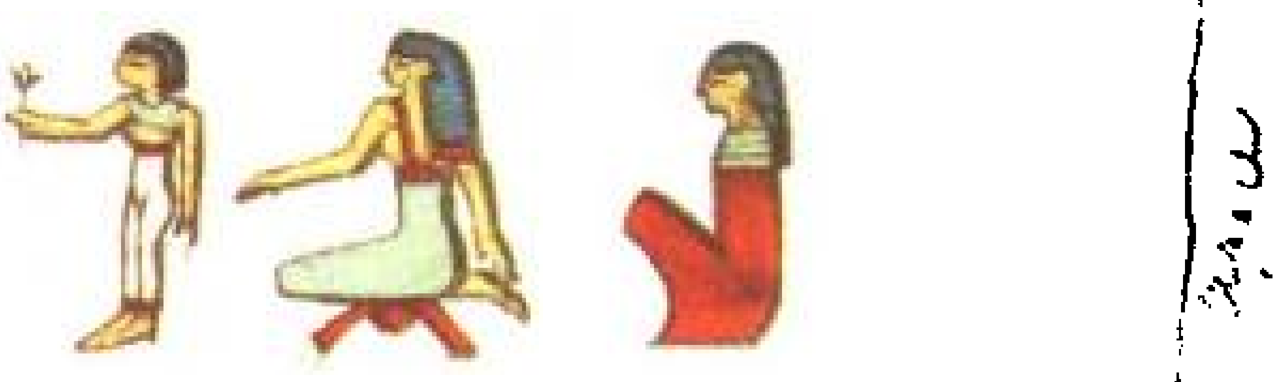
Dans le premier système applicable seulement aux caractères sculptés en grand on cherchait, par des teintes plates, à rappeler à peu près la couleur naturelle des objets représentés: ainsi les caractères figurant le ciel (1) étaient peints en bleu, la terre (2) en rouge, la lune (3) en jaune, le soleil (4) en rouge, l'eau (5) en bleu ou en vert (6)



Les figures d'hommes en pied sont peintes sur les grands monuments d'après des règles assez constantes: les chairs sont en rouge plus ou moins foncé, les coiffures ordinairement en bleu et la tunique blanche, les plis des draperies étant indiqués par des traits rouges.



On donnait ordinairement des chairs jaunes aux figures de femmes et leurs vêtements variaient en blanc, en vert ou en rouge.



Les mêmes règles sont suivies dans le coloriage des hiéroglyphes sculptés en petit sur les stèles et les sarcophages, mais les vêtements sont tous de couleur verte.



"已破译来自波斯波利斯(Persepolis)的楔形铭文"。波斯波利斯是古波斯国都，大流士一世所建。拉斯克(Rasmus C.N.Rask)、比尔努夫(Eugène Burnouf)、拉森(Christian Lassen)以及罗林森(Rawlinson)等学者，则在戈罗特芬德教授的研究基础上，进一步开展对楔形文字的解读工作。

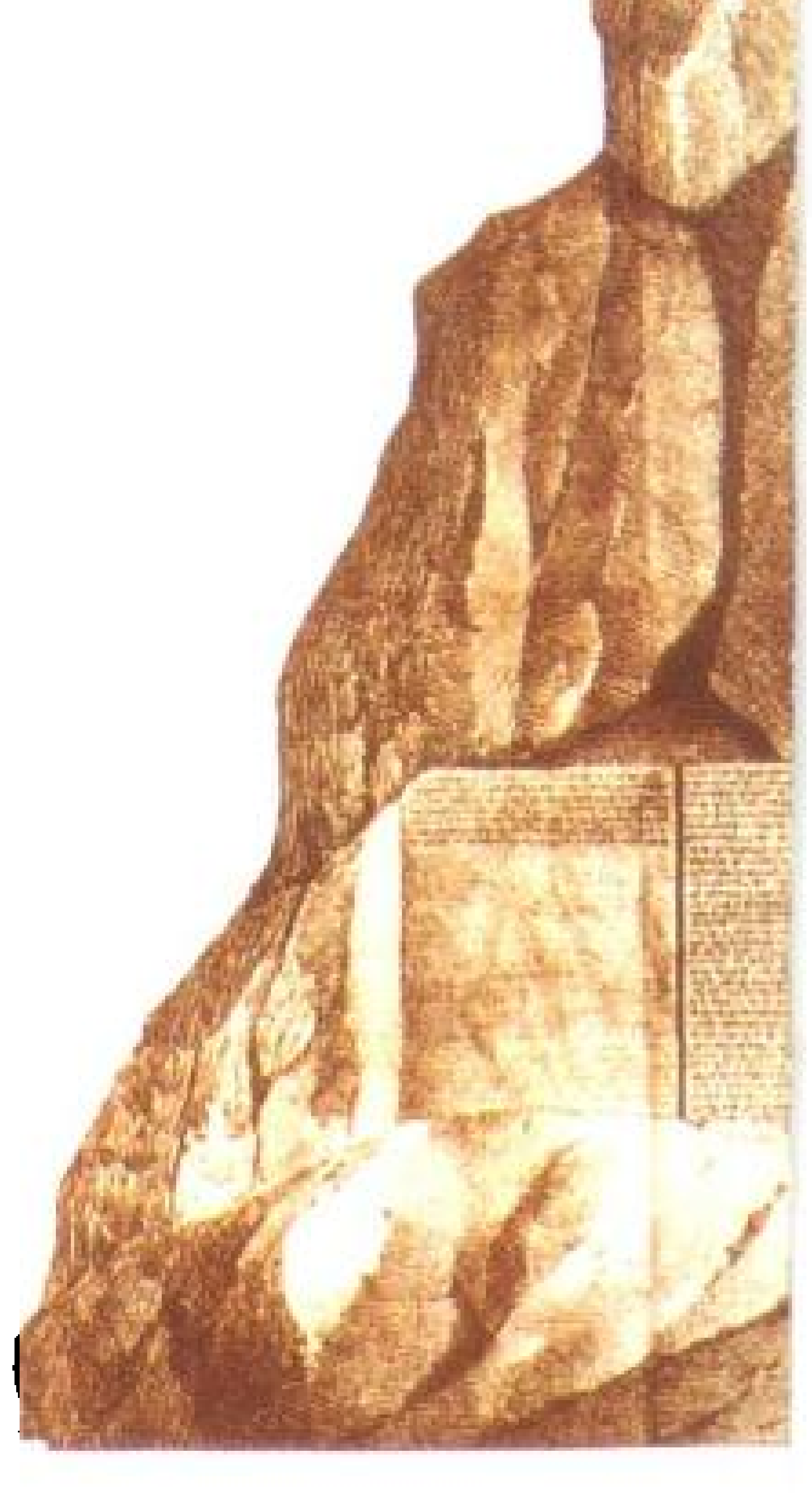


其中贡献最为卓著的，当属英国东方学者罗林森。他在解读古波斯的贝希斯敦(Béhistoun)岩刻文字时，所遇到的挑战与商博良面对罗塞塔石碑时相似："这篇波斯波利斯铭文共有3栏，使用3种不同的语言文字，既然戈罗特芬德已破译其中一栏，其他两栏想必也能破解。"不久，诺里斯(Edwin Norris)发现其中一栏是埃兰文。包括罗林森在内的其他学者，则继续致力于解读第三种文字。1851年，第三栏的112行文字全部解读成功，原来是闪米特语系的阿卡德文。

1857年，设在伦敦的皇家亚细亚学会，把新近发现的一篇铭文分别寄给4位亚述学学者：罗林森、欣克斯(Edward Hincks)、塔鲍特(William H. Fox Talbot)和奥贝特(Julius Oppert)。4位学者各自独立研究。一个月后，他们将各自的译文寄给亚细亚学会，结果这些译文内容基本上相同。1905年，图洛-丹金(François Thureau-Dangin)完成苏美尔文字的第一篇完整译文。

20世纪初，解读古文字的工作仍然继续向前开展。

1826年，罗林森还是驻印度英军的一名情报官时，便学习了印度斯坦语、阿拉伯语和现代波斯语。1833年，他前往波斯执行外交任务时，便着手研究楔形文字。正如商博良破译了罗塞塔碑文，罗林森为解读贝希斯敦铭文作出了重大贡献。他曾冒着生命危险，站在岩壁上抄录贝希斯敦铭文（右页图为贝希斯敦岩壁浮雕和铭文，左图为浮雕的细部）。罗林森除了是一名东方学学者外，还拥有不少头衔：陆军少将、下院议员、英国皇家亚细亚学会和皇家地理学会的主席。



一位学者写道:“在整个历史研究史上，再没有比这样一种经验更为伟大的: 在不足百年的时间里, 学者从无人注目的星星之火开始, 经过艰苦探索, 终于燃成发现与理解的燎原之火，照亮了人类遥远的时代。”

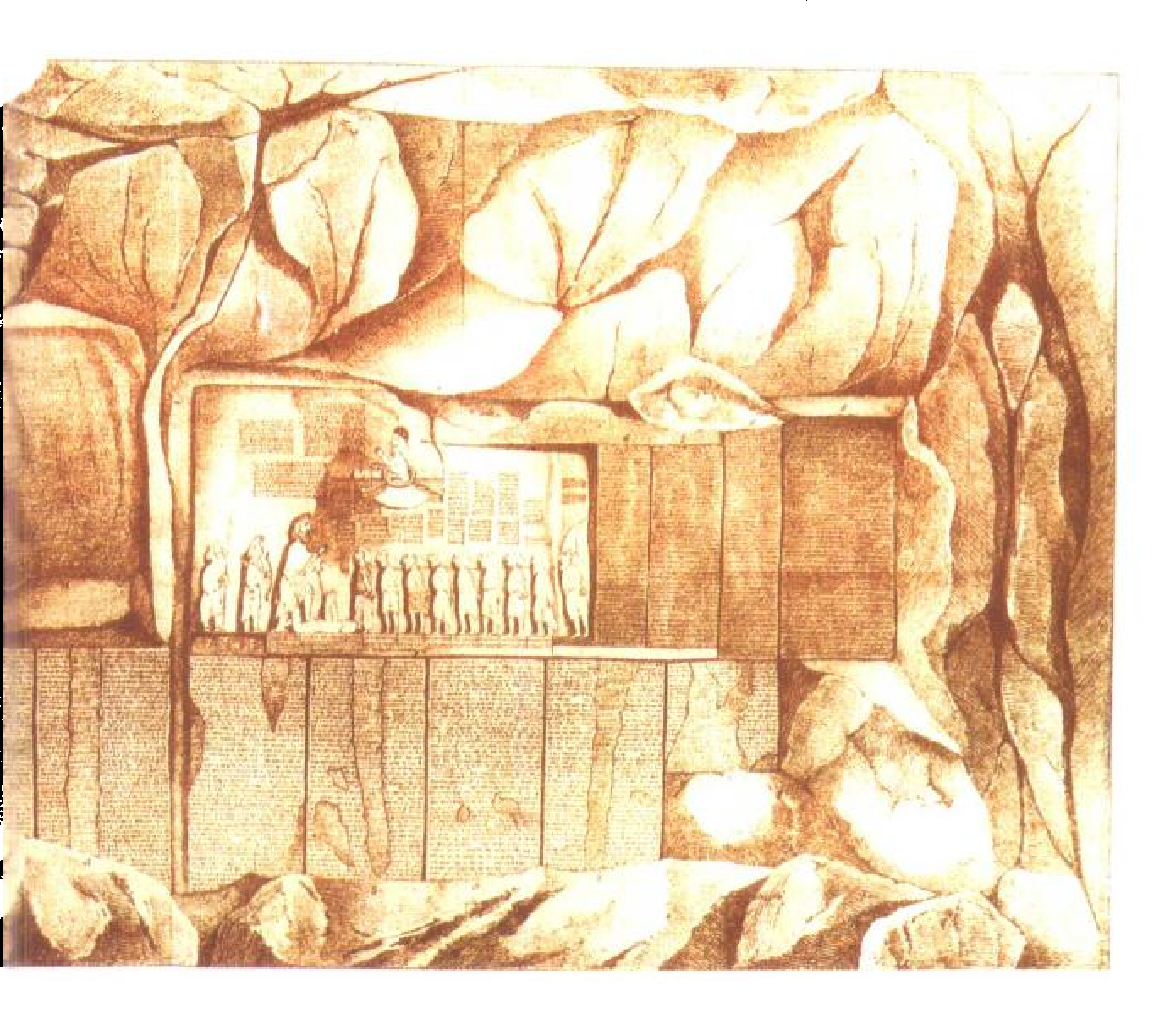
“只有站在梯子的顶端，才能抄录到岩壁上方的铭文。脚踏梯子、旁无所系，只能用左臂靠着岩壁、左手拿着笔记本，右手执笔。以这种姿势，我抄录了岩壁上方的全部铭文。专业上的兴趣，使我完全忘却了危险。”

罗林森

克里特岛的三种文字继续困惑着学者

1900年,英国考古学家伊文思(Arthur John Evans)在克里特的克诺索斯古代宫殿废墟内发现一些泥版残片，上面刻有各种符号，显然属于某种文字形式。

最古老也最残缺不全的克里特泥版文字，其年代经考证可追溯至公元前2000年至公元前1650年



间。年代稍晚的泥版文字，则出现在公元前1750年至公元前1450年间，伊文思称之为“线形文字A”。另外，还有年代不详的第三种线形文字曾取代“线形文字A”，伊文思称之为“线形文字B”。刻有线形文字B的泥版为数甚多，为了解读线形文字B，伊文思在去世(1941年)之前，曾提出许多理论和假设。

这是克里特岛上克诺索斯宫殿的复原图。伊文思曾经在此地发掘遗址。根据他的看法，克诺索斯城原址距海4公里，城内有居民8万。若加上城外的港口（即现今的赫拉克里翁市〔Héracleion〕），当时整个克诺索斯的人口可达10万。

在伊文思逝世前五年，有一名学生誓言继续前人的未竟之业

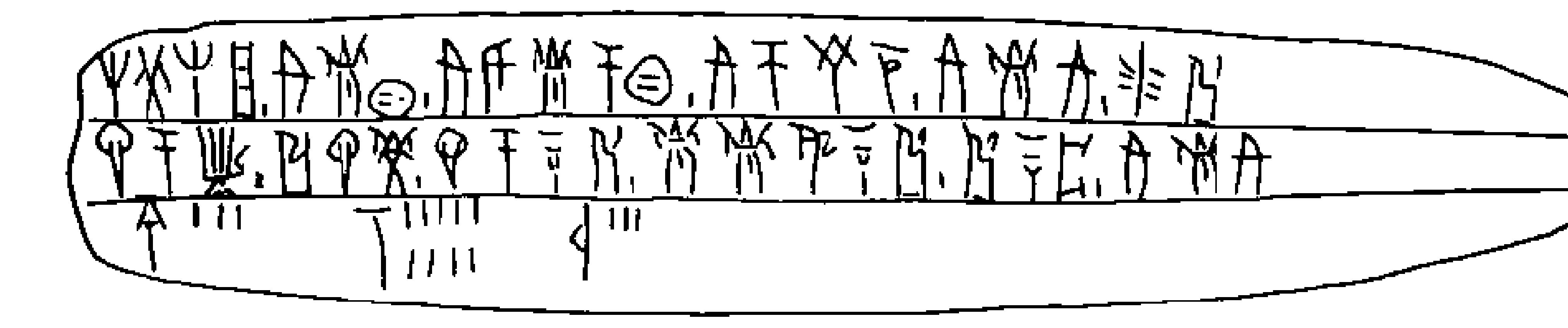
1936年，伊文思在伦敦召开一项学术会议，以“久被遗忘的古代克里特文明及其神秘的文字体系”为主题。与会者中有一名年仅14岁的男孩，对古代语言文字抱有



极其浓厚的兴趣。他一边听讲学术报告，一边暗自发誓：一定要揭开克里特文字之谜。这个男孩就是文屈斯(Michael Ventris)。

他从与学者通信，向他们请益开始，终于在前





人失败的地方获得成功。文屈斯的成就，不仅在于破译线形文字 B，而且无可辩驳地证明了这种文字是希腊大陆迈锡尼(Mycènes)居民所使用的书写体系，这些居民生活的年代即是荷马史诗英雄所属的年代。在获得这个结论之前，他曾历尽艰辛，仔细研究大批仿佛微不足道而且看似互相矛盾的出土证据。

他的朋友和同事查德威克(John Chadwick)，曾扼要指出他的特殊天赋所在："文屈斯善于从古文字符号令人迷惑的各种形式中看出一个基本模式，并准确地辨认出其中恒常的要素，从而揭示所有符号背后的隐秘结构。总而言之，他的天赋即在于能够从表面的混乱中发现秩序。"事实上，文屈斯的这种天赋，正是所有伟大古文字学者的共同特质。

刻有线形文字的泥版和其他物件(图示为线形文字 B)，不仅见于克里特岛，而且遍布基克拉泽斯群岛(Cyclades)，甚至在希腊本土也能找到。因此，人们普遍认为，克里特语派生自亚该亚语(achéen)，即公元前2000年希腊人所使用的一种语言。自米诺斯(Minos)时期留存下来的线形文字，有某些表意符号并不难辨识，但也有不少符号迄今难以索解。

从腓斯特斯到复活节岛，仍有许多尚未破译的文字符号

文屈斯逝世(1956年)后，对于线形文字的研究

并未中断，但没有明显的进展。线形文字A和腓斯特斯泥盘铭文至今仍然是个谜，无人能解。同样，玛雅文字的某些方面，以及刻在复活节岛(l'île de Pâques)木板上的奇特符号，也都尚未揭开神秘的面纱。然而，凭藉耐心、热情和洞察力，学者几乎已



经破译了所有的古文字系统，包括斯堪的纳维亚的古代北欧字母，以及在爱尔兰和威尔士发现的最古老的凯尔特文字——欧甘文字(ogham)。

至今依然隐晦难解的古文字之谜，文字创造者石破天惊的天赋，古文字学者破译神秘符号的才华和心血——这一切，构成一个令人心醉神迷的奇妙世界。当然，你也可能只是震慑于这些文字符号本身的美：它们本身似乎就能吐露令人陶醉的信息，毋需翻译。

文字的历史是一则充满奥秘的故事，曲折离奇，千变万化。远在6000年前，人类为了记录而创造文字。随后，文字逐渐成为思考、酝酿理念以及创作的凭藉，并成为人类自身存在的一种方式。借用法国当代著名符号学者罗兰·巴特(Roland Barthes)的话来说，文字始终是“任何一种发展成熟、功能齐全的语言所不可或缺的要素”。

1721年，荷兰人雅可布·罗杰文(Jacob Roggeveen)发现复活节岛上的石像。这些矗立在大地上的雕像，似乎象征着一个永恒的秘密。树立这些石像的古人，还在木板和碑石上刻下了500多个不同的符号，其含意至今无人知晓。

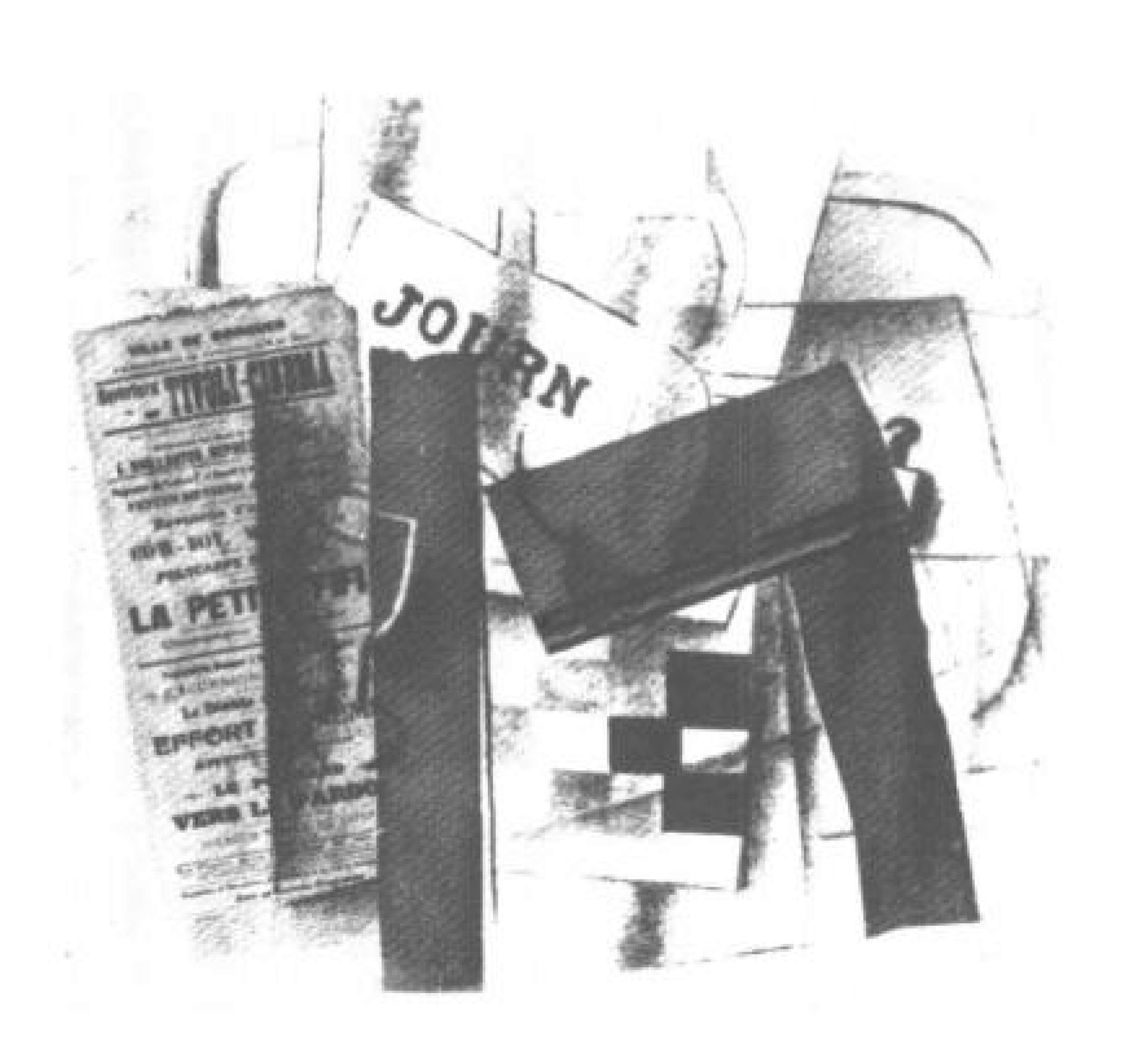




לא יהיה לך
לא תשא את
זכור את יום
כבד את אב
לא תרצח
לא תגנב
לא תענה
לא תחמד

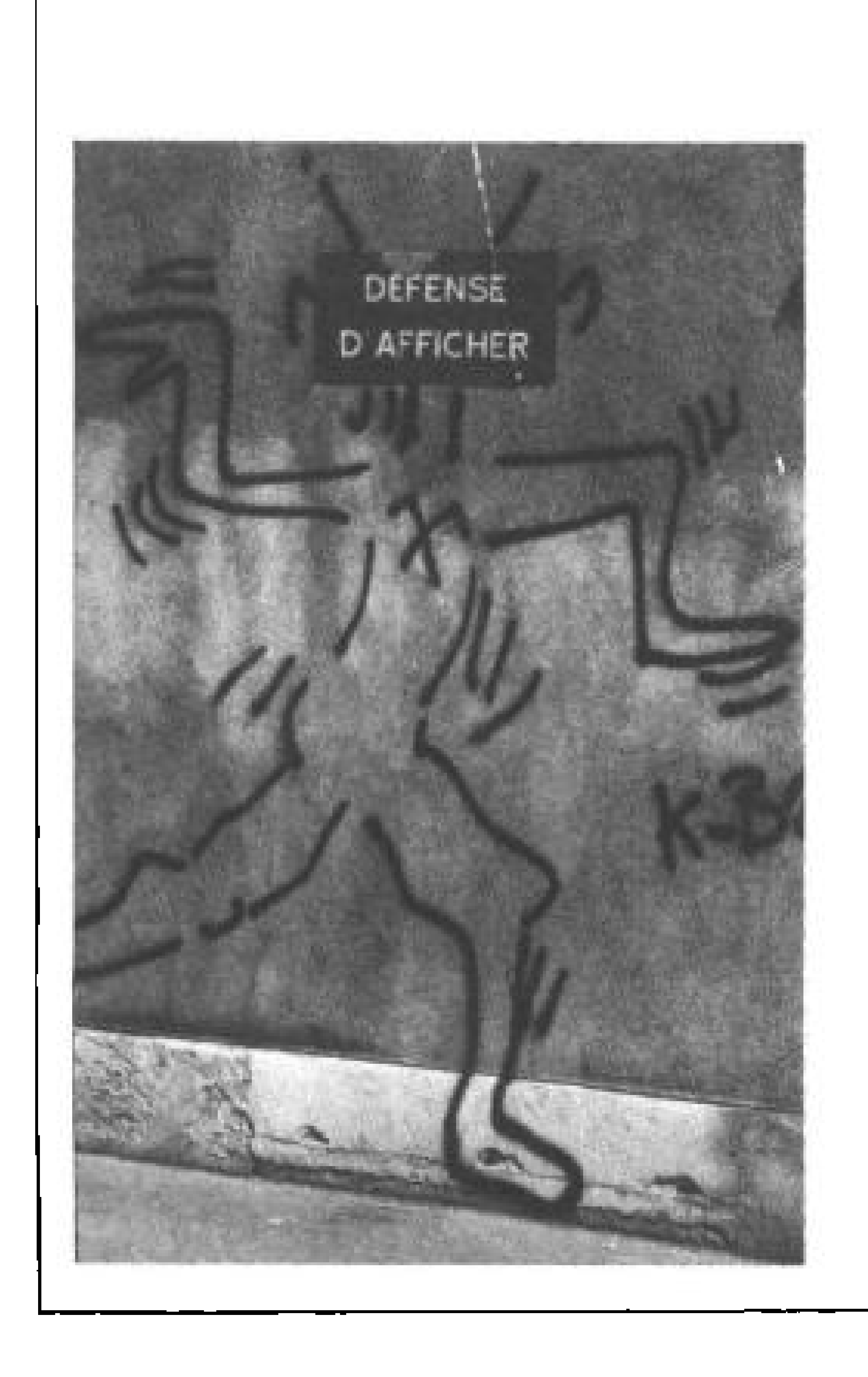
见证与文献

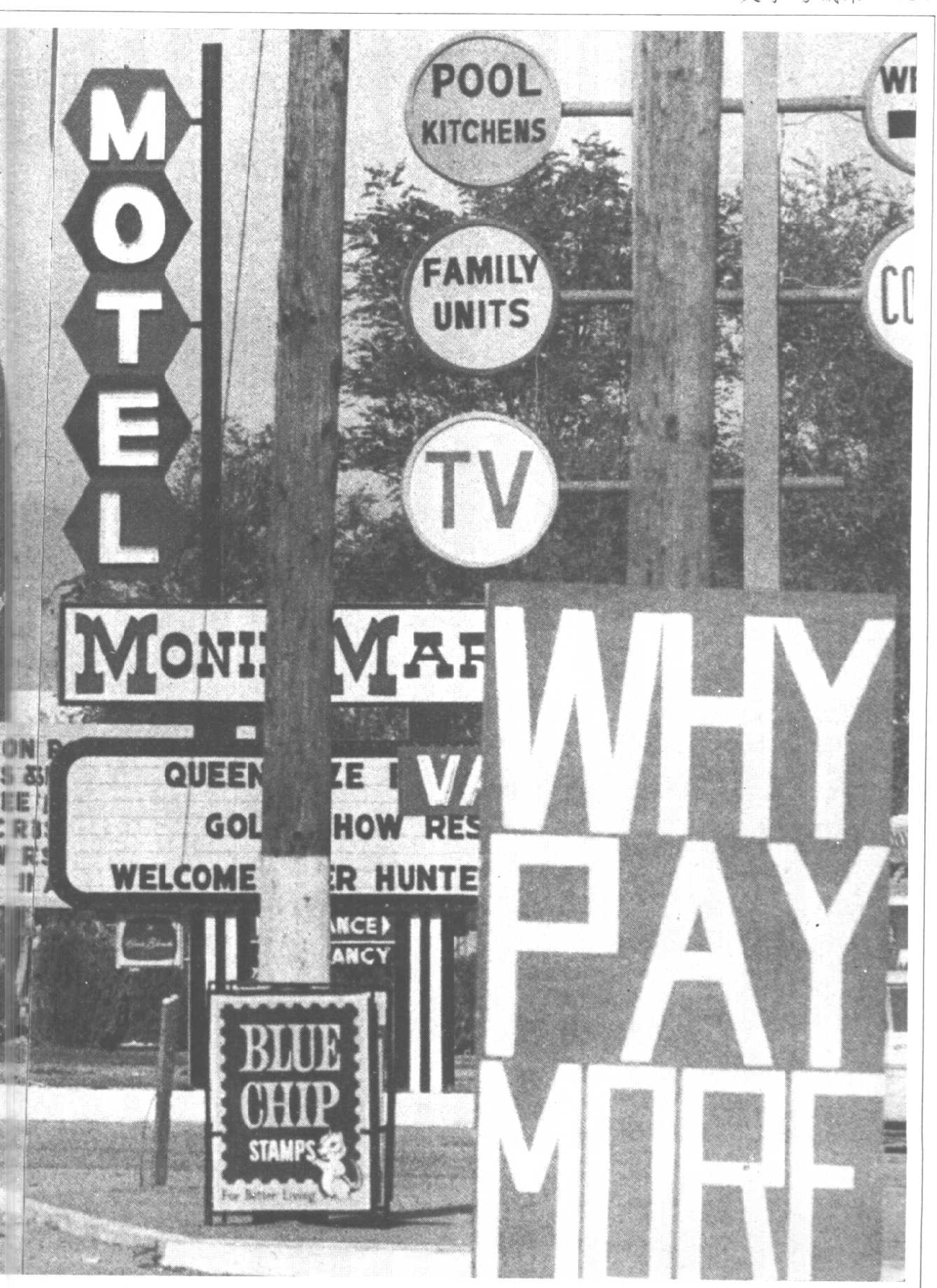
在艺术与技术之间，
文字的书写变化无穷：
书法与排版设计，所以悦目；
记号与符号，所以表意；
笔墨游戏纯属心智的娱乐，墙上涂鸦则是挑衅。



文字与城市

在现代世界，
尤其在广告的影响下，
文字仿佛已成为
一种独立存在的实体。
无论广告一类的公式化文字，
或满墙涂鸦的随意书写，
都脱离了语言的母体，
脱离了语意上原有的联系，
变成一种视觉经验。
在日常生活的世界里，
文字如今已化为一块路标。





MOTEL
POOL
KITCHENS
FAMILY
UNITS
TV
WHY
PAY
BLUE
CHIP
STAMPS
For Better Living

闪亮的标语

在现代文明中，文字正从抽象符号回归为视觉图像。下文列举了这类令人目眩的文字图像，铺陈它们侵入我们日常生活的情形。

在纽约第42街，各种霓虹灯电影告示牌五光十色，争奇斗艳，……然而，这类视觉图像最集中的表现，首推拉斯维加斯和香港。在拉斯维加斯，星尘宾馆招牌所用的白炽灯多达1.5万盏；在香港，视觉图像形形色色，日以继夜，竞相炫耀。

现代城市，犹如敞开的巨书，上面填满匿名作者的字。所有的图像，本身即是赤裸的话语，无需解读，一望而知。

在地铁，广告悬挂在昏然欲睡的乘客头顶上。墙上的图文滔滔不绝地对你诉说着什么，载着巨大标语的气球飘浮在空中，盘旋的喷射飞机在天际写出某种信息。

圆柱形广告牌内，各种撕破的招贴变成不可辨识的断句残文。在它的旁边，是一片涂鸦。

来自上一世纪被遗忘的各种符号，也进入了广告文字。

在市场摊位的告示牌上，人们用粉笔写上价格。到处堆放的大木箱上，贴着各种异国文字。集市成了各类文字杂陈的所在。

杂货店棋盘格似的玻璃窗上，张



贴着五颜六色的广告；报亭辟出了阅报栏；巴黎风格的药店橱窗，拼贴成令人迷惑的彩图；咖啡馆的玻璃窗上，用哥特字体夸耀他们的佳肴（香蕉片、冰淇淋、苏打水）；墙上或地面用白色粉笔草草写就的大字；店外遮篷上的推销标语；宣布削价销售的广告条幅遮盖整个店面。

在百货大楼的地下廉价商场，到处有醒目的价格标示。街道的墙壁饰有种种图文。娱乐场所色彩艳丽。嬉皮士写出他们的标语："我们爱你。"意大利人张贴了讣告。还有各种登记号码、街区平面图，等等，等等。

印刷品蔚为大观：报纸、杂志、商品目录、传单、标语、使用说明书、邮件、电报、书籍、词典、电话簿、论文、实用指导手册、地图、分类广告以及情书。还有其他附属的成员：电传打字机的打印纸带、连环漫画、票据、纸币和手写的菜单。广告的手段五花八门：书店和房地产经纪商玻璃橱窗上的书籍封面与租售消息、霓虹灯招牌上忽明忽暗的光闪出忽上忽下的词语、全身布满广告的车辆、前胸后背挂着广告板的sandwich man，以及五颜六色的购物袋。所有这一切，给熙熙攘攘的街道增添了混乱，……

悬挂于巴黎式屋檐下的小招牌上写着："不要怕难为情——请来学跳舞。"在自动售货机、弹子游戏机以及信箱上，都有撕破的招贴在风中颤



抖。文字真是无孔不入：有写在路面上的标示，有会议通知，有竞选广告，有时间表，还有街头标语。有的标语上写着"不准张贴，违者必究"，或"请出示证件"。

还有那些数不清的告诫："危险"、"易碎"、"油漆未干"、"安全门"、"稍等"、"禁止停放"、"不准进入"。更不必提那些对人的眼睛和手发出指令的文字了，如"进"、"出"、"上"、"下"、"拉"、"推"等等。

罗伯特·马辛(Robert Massin)
《文字与图像》，1972年

文或图

城市，也像读了让人心得涌现而不禁要画上各种标记、写上眉批的书，被使用者涂满了字画。墙上的涂鸦，条条都是批注，叫闲来无事的行人看得津津有味。

说到涂鸦，也就是涂写的题记，有时是文字，有时是图画，然而，有时没办法真正分清是文字还是图画，或者两者兼而有之。这样的涂画，跟



文字的起源倒是相通的。图画和说话，自古以来就是两种基本的表达方式，但是画图要比说话早得多，……一开始，人们把倏忽流逝的口语记录下来，遂出现了最初的文字——图画文字。经过一段漫长的历程，人类才发明了表意符号，然后是我们今天还在使用的标音文字。

涂鸦不理会这方面的进展，它所使用的方法最适应当下的需要和条件限制。它没有等级差别，徘徊于符号表现、约定俗成的图形和正式的文字之间。我们不妨认为，涂鸦的人所以给人一种不合时代的印象，在于他们从根本上拒绝任何变革，而不在他们涂画的手法拙劣。保罗·克利(Paul Klee)的论点在他们的身上得到了印证："写字和画图归根结底没有区别。"涂鸦的人以这种方式传达的信息、含有文化积淀的全部内容；对一个文明不同阶段的回忆，在这些信息中都处于同一地位。

读一篇文字和看一张图画，是很不相同的。读文字时，目光必须跟随符号规定的进程，但是观看图像时，目光可以盯住某个标志去发现意外的含义，也可以任意从一个符号漫游到另一个符号，目光游移不定是理所当然的。视觉得到的这种自由也传递到全身，时常会引起一种欲望，企图伸手感受图像的肌理。所以美术馆常常不得不明确地提醒参观者，不得触摸

展出品。

诗人从来没有放弃过这样的乐趣：把语言引进视觉空间，在这个空间进行符号排列的游戏。立体诗(calligramme)的传统可以为此作证。自从马拉梅(Mallarmé)和他的名诗《骰子一掷》发表以来，现代作家对作品中包含图画的那种自由感觉总是念念不忘，而画家又往往在画中掺进文字、文章片断、介于文字与纯然游戏拼写之间的神秘符号。当前，以讨论绘画与文字的关系为主题的展览，真是不胜枚举。至于涂鸦，仍然一派天真地保留了图与文的这种内在一致性。对于终将导致生命力枯竭的极端专门化趋势，这是至关重要的场域。

里乌(D. Riout)、
盖让(D. Guedjan)、
勒鲁(J. P. Leroux)
《涂鸦之书》



铅字的艺术

在纯洁而充满可能的纸上，
铅字代替手写的墨迹，
展现书写的另一种姿态。
活字印刷一经发明，
即徘徊于审美的要求与
有效传达信息的实用性之间。
实际上，排版艺术即在
形式与内容的冲突之中发展。
法国诗人马诺
(Guy Lévis Mano，
1923-1974)在10岁那年，
就玩弄起铅字的游戏，
捉摸字形与空白相间的张力。
16世纪的活字镌刻家托利，
则发挥想象力，
追溯字母造型的原型和意义。



托利——丢勒与达·芬奇的信徒

在托利对字母造型的解释中，O与I最为基本。他把大学“七艺”囊括在O（一个完美的圆）的设计中，同时委托I代表九位缪斯女神。然后，他满怀信心、勇往直前地接受任何特殊字形的挑战。他将七艺与九位缪斯集于七孔竖笛，竖笛一端的横截面即为O的原型，而将竖笛按透视法缩短，即得到横躺的I。

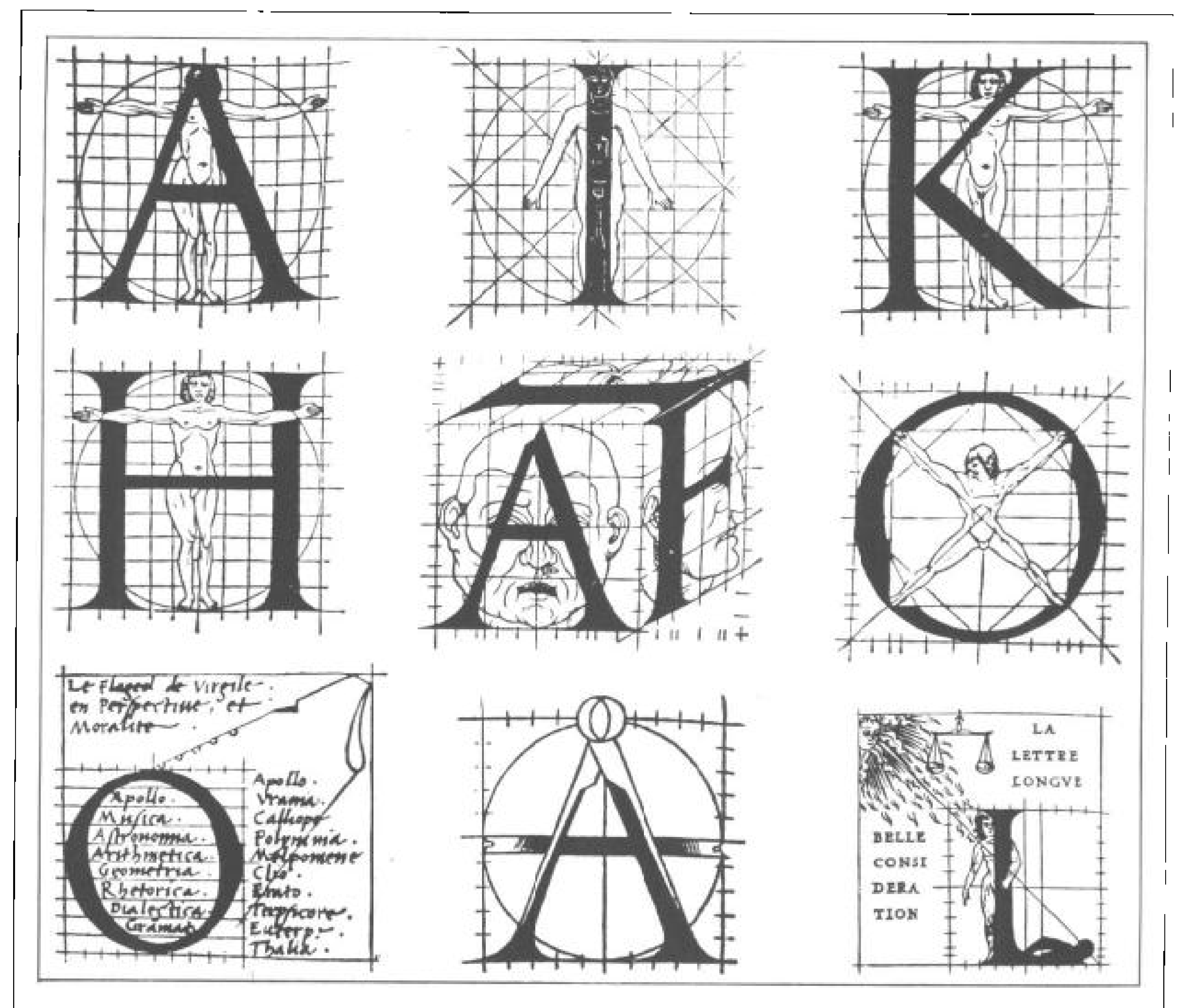
由于这两个字母乃有直线与圆的交会，因此象征两种生殖器官。将两者的结合置于女神伊娥(Io)的宫位下，便从中孕育出所有字母，……

最后，借助于目测与圆规，托利围绕着O，将他那时代的所有字母分别定位：作为中心的O代表太阳，太阳的23道光分别对应九位缪斯、七艺、四种基本美德和三位赐予人类美丽与欢乐的美惠女神。

托利在《野花》中，对23个字母分别做了精细的讨论、描述、解说。其中有些字母，值得在此加以审视。

字母A“左右两笔，恰似人双腿分开，大步行走之状”。A中的横划，“正好遮盖了男性生殖器。这意味着若要获得完美的字体，最重要的是稳重与体面。在优雅的字形中，A是一扇登堂入室的大门，也是全部字母之首”。

在其他地方，托利也认为，A由一把张开的圆规与一把直尺所构成。



托利设计的“野花”体字母，既取法于达·芬奇和丢勒的比例模型，也利用透视观念。

尺代表王后，圆规象征国王。

字母D是“剧院舞台的形象，恰似我在法国阿维尼翁(Avignon)附近城镇见到的舞台”，这种舞台“前直后圆，很可以看成D的造型”。

字母H表示“楼房的主体，我把穿过圆心的横线置于正中，横线下部代表大楼底层大厅或会议厅，横线上部代表楼上的大厅或会议厅”。

关于字母I，他说：“在描述I及其后的字母之前，我必须先指出，所有字母都是由于神灵启示而设计出来的。希腊诗圣荷马在其《伊利亚特》(*Iliade*)卷八的开卷之处叙述道，朱庇特曾说，只要他愿意，他就能用一条金链把其他所有的神，甚至把大地和海洋拉到自己的身边。”如果我们想象这条金链从天空悬垂至我们脚边，那么，它“长宽比例适度，完全符合字母I的对称美”。

有关这条金链的主题，贯穿于托利的著作。有时，他把这个主题与“金

枝”等其他传说结合在一起：“金枝有23片金叶，隐示着字母表上的23个字母。”这个意象是从古罗马诗人维吉尔(Virgile)那里借来的，说明了古罗马文化对托利的影响。“我曾在古罗马竞技场遗址留连千次以上。竞技场完好如初时，外围是圆形的，内圈则呈椭圆，其形恰如O。”

字母L涉及天秤宫（黄道十二宫之一）的传说。L源自直立人体及其身影构成的图像，“当太阳处于天秤宫位时，阳光照射到人身上，在地面产生投影”，便构成L的形象。托利对字母M的字形所作的解说却一点也没有诗情画意：“M像是某些身材矮胖的人，他们的腰带长于身高。”



杜米埃(Daumier)笔下的字母V。

在所有字母中，Q的形象最为有趣，“这里所说的Q，是所有字母中唯一长出尾巴的”，无人能对此提供令人满意的解释。托利继续写道：“我曾对此苦思冥想，反复研究这类雅典字母，终于得出结论：Q之所以拖着尾巴，是因为它不愿意让自己在没有好兄弟U伴随的情况下，被单独使用。为了表明它总要U紧随其后，所以用尾巴来带引U。”

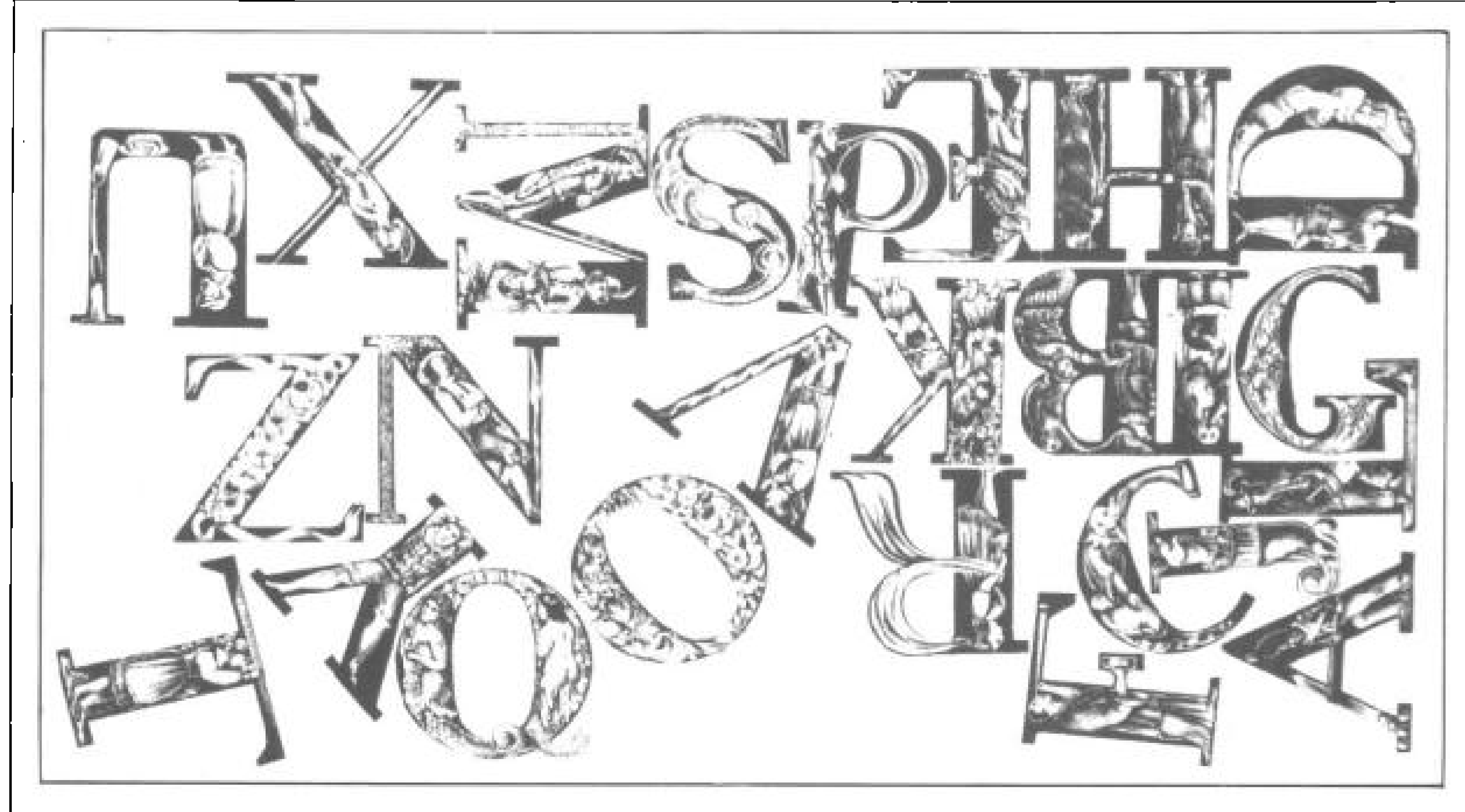
关于字母S的发音，托利说：“恰似烧红的铁块被投入水中时所发出的声响。”最后，字母Y，其形状颇似托利那个时代的“小饰物”，用以象征快乐与美德。

托利预感到自己注定会遭来非议：“我毫不怀疑，那些专事诋毁的人将会大放厥词。”但他的预感并没有妨碍他写下“这些想象与推测，好娱悦和帮助字母的优秀学徒”。

托利是一切迂腐学究的敌人。他和可能与他同年出生的拉伯雷是同一类型的人，他们禀性诙谐，言词幽默。这里，我们且从托利的《野花》摘录第一卷的开头一段，以一睹其风采：

“1523年，主显节(1月6日)的清晨。当美梦初醒，饱餐佳肴之后，我便躺在床上，张开想象的翅膀，启动记忆的飞轮，无数奇思异想纷至沓来——有严肃的，也有愉悦的——在这些奇思异想之中，悄然浮现某种我设计过的古代文字。”

罗伯特·马辛
《文字与图像》



以人体形象设计的拉丁字母。

排版印刷所面临的挑战

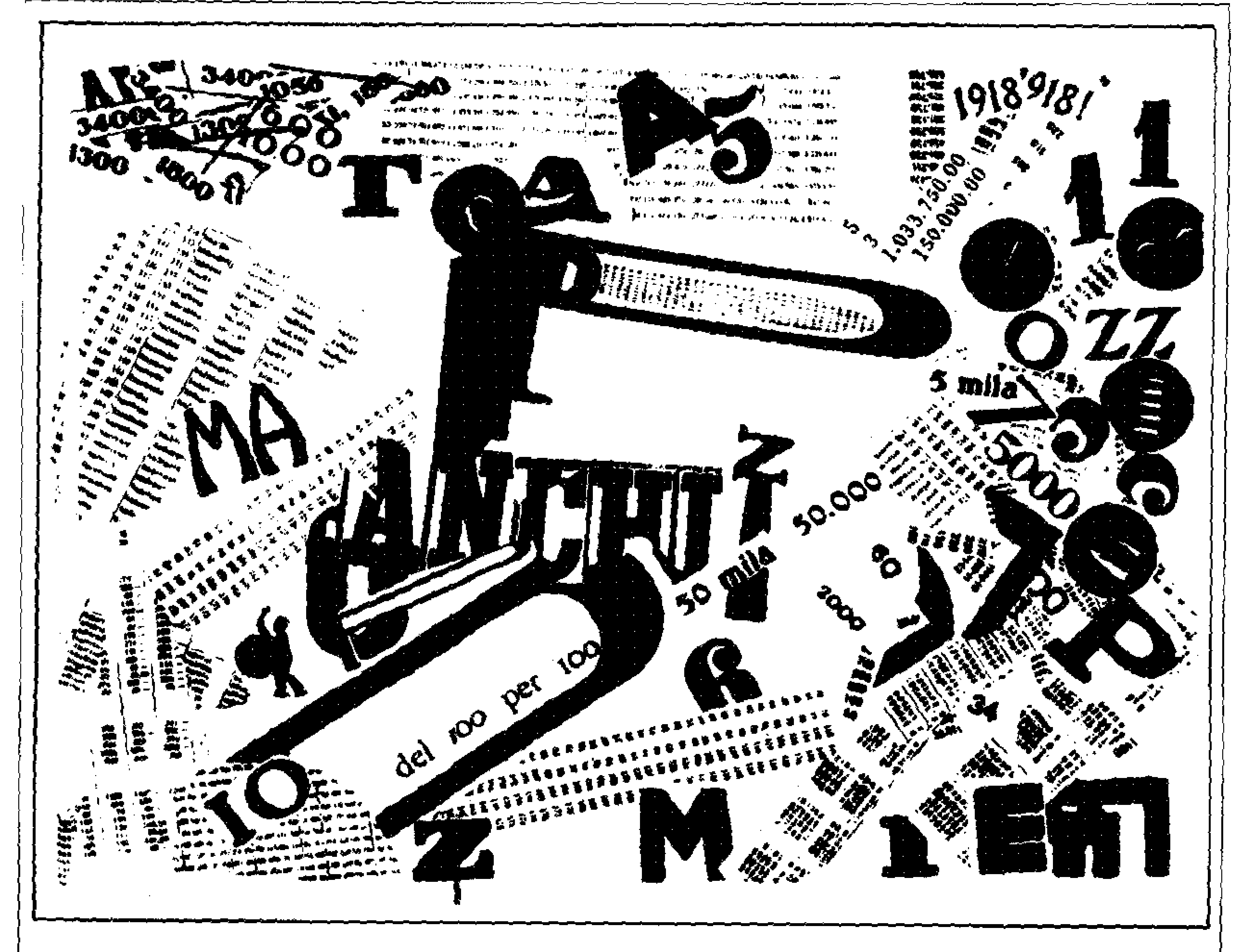
与所有其他各类艺术工匠一样，活字排印师的工作也与他自身所处的时代密不可分：时代的需要及可用的方法，深深影响着铅字的字体设计与排版风格。身为艺术工匠，他的工作具有两个方面：一方面，他的产品必须满足社会的需要；另一方面，作为艺术家，他必须在产品中表现自我。

形式特性和实用特性，这两个方面始终受到时代风尚的制约。时代风尚有时强调形式，有时侧重实用。仅在某些特殊时期，形式与实用两方面才达到平衡和统一。

近年来，专家一再呼吁，排印风格应适应时代的要求。1931年，保罗·勒内(Paul Renner)写道："印刷厂不是出租化装服饰的地方。它的任务并不是用时髦装饰来打扮文章，而是让文章以适合时代的风格出现。它所要做的是具有生命力的排印工作，而不是搞一场化装舞会。"

回顾历史，每个时代都具有自己的形象风格。哥特字体与它那个时代的其他艺术品之间，显现惊人的血缘关系；20世纪早期的"新艺术"风格，反映在奥托·埃克曼(Otto Eckmann)的排印艺术中；而包豪斯(Bauhaus)的印刷技艺，也深受20年代结构主义的影响。当然，每一时代对于身处该时代的人来说，从来就不是特征鲜明的，相反，似乎总是一片混乱。

然而，正是在这一方面，印刷品能够准确地显示我们时代某些尚未被认识的特征。各艺术门类并不是独立



未来主义的排版游戏，出自马里内蒂(Marinetti)之手。

自足的，而排印艺术只有在成为整个时代流变的一分子时，才能发展和繁荣。否则，排印艺术注定趋于贫瘠，缺乏生机。不过，排印艺术又有其技术上的规律和限制——也正是由于这些规律和限制，排印艺术才得以保有一定的独立性，而免于沦为附庸，毫无积极的贡献。

与书写设计相比，排印艺术表现出更高的技术性、精确性和规则性。排印艺术并不是要满足艺术上何等崇高的要求，也不是要满足创造的冲动，它所追求的是创造性的、更为实用的一面。它必须达到的，是一门技艺同时在形式上和实用功能上所提出的要求。

各类表格的排印，给活字印刷师提供了表现编排技能的最好机会，使他们不能只从纯形式的角度去考虑问题。一份布局合理的表格也能产生技术上的魅力，甚至艺术上的美。即使是一份普普通通的列车时刻表，也能成为一件令人满意的工艺品，犹胜于那些充满奇特造型的偶发设计。

排印艺术也可以在广告中发挥作用。在无数商品和观念竞相吸引人们

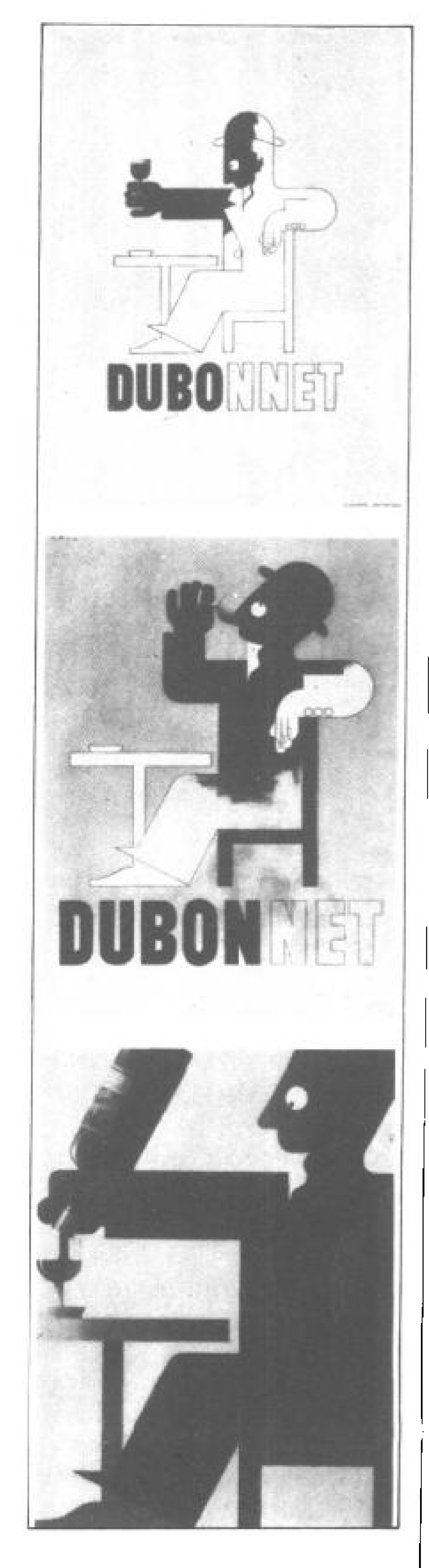
注意的现代，我们需要引人注目的印刷品。排印艺术在于从无数套铅字中，选配恰当的铅字，来展示和构成文章。但在这里，排印师只需从“铅字大全”中查看20种铅字就行了。这种“大全”已将各种规格的铅字，精心安排于一个级别分明的序列中。

我们希望这类铅字样式，能成为铸字业的榜样。今天，铸字业显然处于混乱状态，缺乏秩序与和谐。

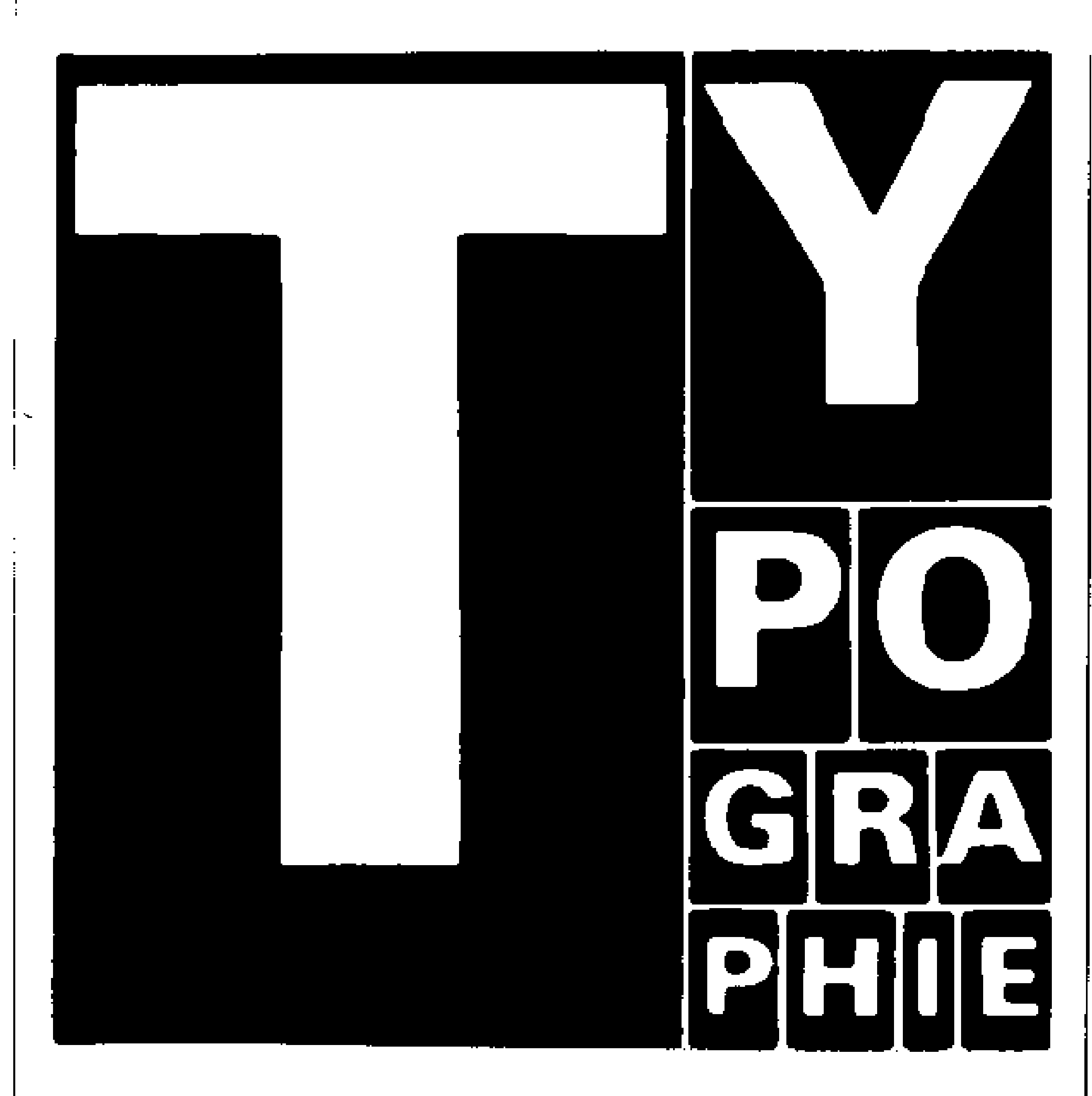
许多印刷品所以吸引人，纯然由于印刷师将其艺术家的姿态抛置一旁，只考虑印刷本身的要求。莫里逊(Stanley Morison)相信，一部印刷品应是一件实用、精确的作品，恰符合其充当沟通媒介的目的。

巴洛克的建筑艺术家及远东的艺术和哲学家都相信，被创造出来的形式及其在空间形成的“非形式”，同等重要。现代主义者之所以对巴洛克建筑形式重新发生兴趣，部分原因就在于巴洛克建筑将空间整合到形式中去：巨大的立方体建筑彼此相连，构成人类居住的空间，而建筑物之间的空白则构成建筑总体设计中的有机组成部分。“空白”提供一个自由的空间、一块空缺，“在这里，人们可以聚会或散步，会谈或休憩，一切视需要而定”（雅可布·布克哈特〔Jakob Burkhardt〕语）。

根据东方哲学的观点，唯有虚空才形成被创造的形式的本质。一



卡桑德尔设计的招贴画。



只水罐，如果中心不掏空，那就只是一团泥土而已；罐之所以成为盛器，仅由于内部虚空。故《老子》第11章说：

“三十幅共一毂，当其无，有车之用。埏埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。”（原文大意为：三十根辐条集中于一个毂，车毂必须中空，承纳车轴，车轮才能发挥作用。用泥土制成陶器，其内部必须虚空，才有盛器的功用。凿开门窗，造成房屋，在那房屋的虚空处才有房屋的功用。所以器物的实体作为存在的条件，而它的功用却在虚空处。）

文字排印能够，也应该采用老子的上述哲学观点。然而在文艺复兴时期，书页的空白处仅占次要地位；相反，现代印刷早已认识到无印刷符号的空间，在任何排版设计中都有其重要价值。排版印刷师不但将书页空白处当作形式要素，还知道如何发挥空白处所产生的视觉变化作用。

整个世界的运动都是有节奏的。在这个意义上，节奏存在于一切生命的根源。各种生物的生长和发育过程，均有其节奏性的间歇。风有节奏地吹拂，使烟、树、田野上的庄稼和沙丘运动。机器的问世，更使我们意识到工作节奏的价值。

历来，艺术作品都表现出不同程度的节奏感。20世纪的艺术构思，则尤为清晰地表达了节奏更深的意义和力量。

排版印刷师有无数种方法，可用来表现节奏。任何一套铜字所排印的字体，都是有节奏的图像，无论这些字体的基本形体是直还是曲，是垂直、水平或倾斜。用同一字体排印出来的通篇文字，也充满节奏：上行母

**eingekeilt eingekeilt eingekeilt eing
keilt eingekeilt eingekeilt eingekeilt
eingekeilt eingekeilt eingekeilt eing
keilt eingekeilt eingekeilt eingekeilt
eingekeilt eingekeilt eingekeilt eing
keilt eingekeilt eingekeilt eingekeilt
eingekeilt eingekeilt eingekeilt eing
keilt eingekeilt eingekeilt eingekeilt
eingekeilt eingekeilt eingekeilt eing
keilt eingekeilt eingekeilt eingekeilt
eingekeilt eingekeilt eingekeilt eing
keilt eingekeilt eingekeilt eingekeilt
eingekeilt eingekeilt eingekeilt eing
keilt eingekeilt eingekeilt eingekeilt
eingekeilt eingekeilt eingekeilt eing
keilt eingekeilt eingekeilt eingekeilt
eingekeilt eingekeilt eingekeilt eing
keilt eingekeilt eingekeilt eingekeilt
eingekeilt eingekeilt eingekeilt eing**

Im Saal des
Restaurant Bären
Grellingen
Schmutziger Donnerstag
20 Uhr

KEN
BALL

Bar und Weinstube
Eintritt 3.50
Maskierte 2.-
Es ladet ein:
das Orchester
Les diables rouges
der Wirt und
Jahrgang 45



(如b, h, d等)和下行字母(如p, g, y等)、尖角形和圆形、对称线条和非对称线条交替出现。恰如乐句由于速度的疾缓和音量的强弱而具有节奏，由或长或短的单词所造成的空间伸缩，也赋予整行与整段文章以一种韵律结构。各段落末尾和字里行间的间距，也使通篇文字具有一种结构。不同规格的铅字体，则赋予印刷品以形态特征和整体节奏特征。即使在最简单的作品中，只要排版精当，也会产生吸引人的节奏感。

纸的形状构成另一种节奏因素。这种节奏因素，可能是正方形纸的对称性，也可能是长方形纸的长短边比例。版面的节奏可与开本大小相和谐，也可以与它成对比。设计版面时，排印师应努力寻找各种可能的方法，以避免呆板的版式和乏味的重复。这不仅是为了使版面生动活泼，也是为了使文章清晰易读。

艾米尔·鲁德(Emil Ruder)
《排版印刷》
1981年

诗意与庄严

1933年8月，法国诗人马诺借了一台手动印刷机、几个博多尼字盘，在自己房间里完成一家出版社的最初两部书：《他疯了》和《他们是三人》。这家出版社的名称，就是他自己名字的缩写——G.L.M。

排版是一门珍贵的工艺，因为它给思想披上最后一道衣服，使文字具有物质的美。这种物质的美，有人说是外在的，我们说是内在的——从它涉及文字这一点来说。写得好的东西，会使我们的思想对所写的内容产生反响。至少就诗而言，这是不容否认的。我敢跟你打赌，把一首诗编排得像报纸的栏目，诗真正的美势必无从体会。诗对物质的依赖最小，然而物质对诗却可作出最有效的衬托。犹如心灵要通过身体的器官来映现，诗也要通过印刷、字体、合理的篇幅、醒目和舒展恰当的空白来表达。诗在纸上必须又美又庄严。诗也会突出和借重这份庄严。诗意和庄严，这两种力量相互补充，相互推进，永无止境。

un HOMME NOIR

d p i d s e r s
e u s e h u e

p a
S
s e
et RE
PA
S
se
devant la fenêtre

《他们是三人》的书页。

我们很乐意谈一谈书的建筑学。排版像建筑，是一门讲究“数”的艺术。不论物质如何简单，“数”是必不可少的。但也像在建筑上为了减少成本而降低工程品质——这一切都属于商业行为——破坏甚至抹煞传统规则，正在不可挽回地摧残着排版艺术。法国书籍的衰落，是有目共睹的。文艺复兴时期，意大利和法国的天才创造了纸与文字结合的艺术，而这又继承自更久远以前中古时代寺院的手抄本传统。不久，这些美好的创造将断送在我们手中，后继无人。

皮耶-让·茹弗(Pierre-Jean Jouve)
《马诺〈国立图书馆目录〉序言》

数字的形象

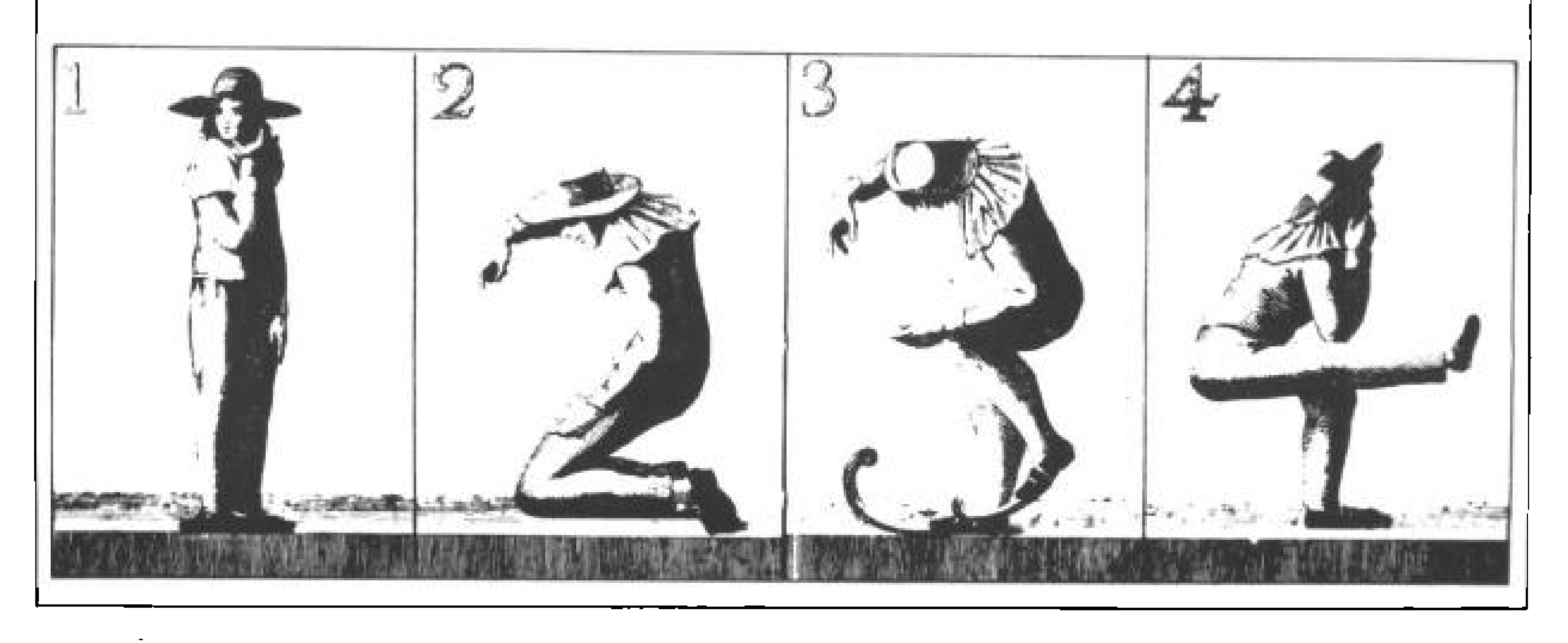
自从人类张开眼睛，便发觉
自己已被抛入“数”的宇宙，
并迫于世事的需要，
向大自然学习数字的意义。
人体结构仿佛意味着
人天生具有计数的智慧：
1个肚脐，上下四肢，
20根指头，
9个奇妙的孔窍，
让人与他身处的大宇宙，
交流信息与生命的力量。
这里面已经生气勃勃，
包含了数学的一切种子。
然后，人类开始寻找、创造
数字的形象。

数字的起源

当数如同脐带，把知识和一切成就联系在一起的时候，生活中怎么能够不计数呢？从地球上第一次收割庄稼，到太空船登上月球，无一不是靠了计算完成的。太阳、月亮、星辰，这些生命节奏中的主宰，首先启发人在小树干上刻痕迹，在石头上画线条。从那以后，春去秋来、草木更新，动物繁衍，产生了日历——第一本必要的“账目”。

让·塞维埃(Jean Servier)在《人与看不见的世界》一书中说：“天上的七星吸引了全世界各族人民的注意力。他们在很长的时间里，就是根据七星的出没规律，调整农业耕作的季节。”动物是狩猎和驯养的对象，却教会了人排列和堆积小卵石的本领，在青藤上打结的技巧。

秘鲁的牧民，至今依然使用绳结计算他们的羊群。他们把打结的绳称为“奎普”(quipu)。这个东西和名称，自古有之。“奎普”是在一根大绳子



上，并排着系上许多较细的、色彩不同的短绳。语言的一切含义，都由这些彩绳的颜色深浅和交错排列来表达。绳结的数目、绳结之间的距离，都代表要说的话。所以，"奎普"所能表达的意义很多，有史以来一直担负着账本、记事册甚至录音机的功能。在墓葬中，我们曾经发现很大很重的"奎普"，有的重达4公斤，放在死者身旁，在一个个绳结中保存了可以流传千古的想法。

从世界各地都存在结绳为文的事实来看，我们可以下这样的断言：这种表达方式，是人类发展到一定阶段时所共有的。中国古代的《老子》(第80章)，曾经提到这种文字形式在古文化形成过程中所发挥的重要作用。据希罗多德说，波斯国王大流士为爱奥尼亚人造了一份日历，由一条打了60个绳结的皮带所做成。太平洋岛屿上某些部落的语言，至今仍以结绳为主要的构成要素。

北美洲印第安人使用的"汪彭斯"(wampums)，也类似"奎普"，具有语言的功能。"汪彭斯"以一条长线，把几根排列整齐的短线串在一起，短线再系上染色的贝壳，贝壳上的颜色就是字：黑色表示危险，紫色表示敌意，红色的意思是战争，白色的意思是和平。

还有，西非的黑人从前用"阿罗科斯"(arokos)来表达他们的思想。对他们来说，绳结和贝壳也是言语和数目的代表。6个贝壳表示数字6，也有吸引的意思。把一条系有6个贝壳的线送给一位少女，意味着向她求爱。8个贝壳表示数字8，也表示同意。

屈指计数，应是人类固有的手势。撇开神秘的含义不谈，用手指拨动念珠，确是令人心平气和的动作。在世界各地，念珠都用于祈祷。先民的小石子后来放进盒子和框子，演变成算盘，从东方到西方，至今都还在使用。在东方国家，商人用它们计算的速度，跟今天最先进的计算机一样快。在西方国家，我们对数字的兴趣，最早便是由算盘引起的。我们一边玩弄装在椅背或围栏游戏床边的算盘，一边在心中形成个位数概念，并培养

秘鲁印第安人的"奎普"。



组成和拆散整数的思维方法。

孩子看了算珠的形状和颜色，不由心动去运算，就会说出一个个的数字和画出相应的符号。我们猜想，智人(Homo sapiens)的情况大概与此相仿。智人是怎样开始说话的，我们所知不多。但是从那以后，他们有了要替所说的话标上相应符号的想法，这才使他们在岩壁上留下数字刻痕，流传到今天。

在20世纪，数字已不成为问题。大家沿用了那么久了……

١٢٣٤٥٦٧٨٩٠

阿拉伯数字的演变。

1788年，博多尼的数字（上）。

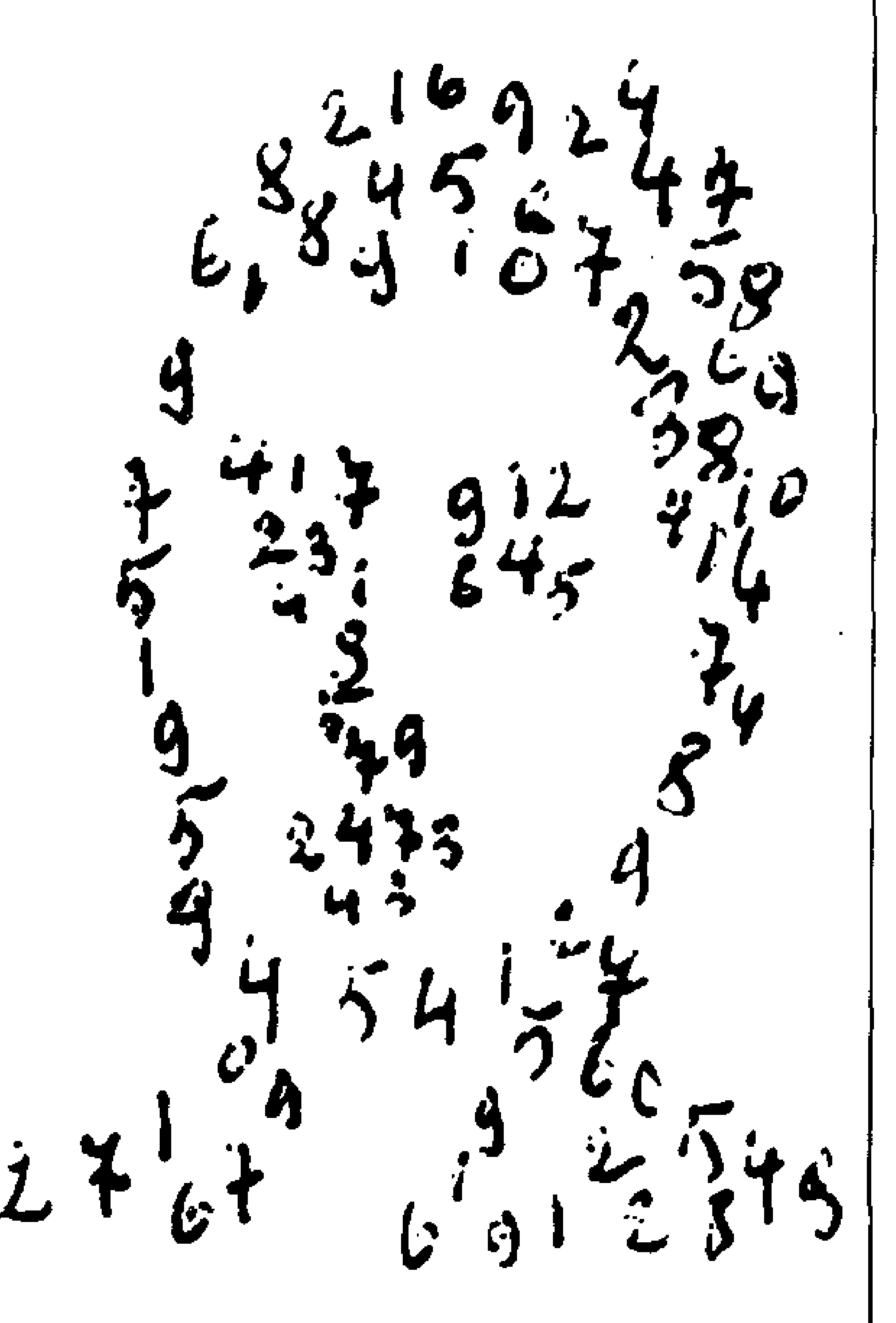
数字的字体

今天，我们在书籍排印中使用阿拉伯数字——而非其他数字记号——的习惯，也是从印刷工那里学来的吗？看来似乎不像。但排版印刷是一门工艺，有自身的要求。印刷工的工作，至少在跟我们所关心的领域来说，决不会只限于把手稿内容简单地重新编排一遍。

在比利时鲁汶(Louvain)1476年的



18 世纪英国的数字（下）。



马格里特的《数学逻辑》。

一件印刷品中，一些阿拉伯数字旁边有一个华丽的哥特字。两者如此并列，显得数字是一种“非官方的”、尚未规格化的产物，形态没有一定标准。数字形态中含有一种东方魅力，令人感受到一种异国情调，却未必都能形成一种固定的风格。要纳入西方字母世界，还必须使字形确定下来。发展到那个阶段，印刷工才发挥主要的作用。

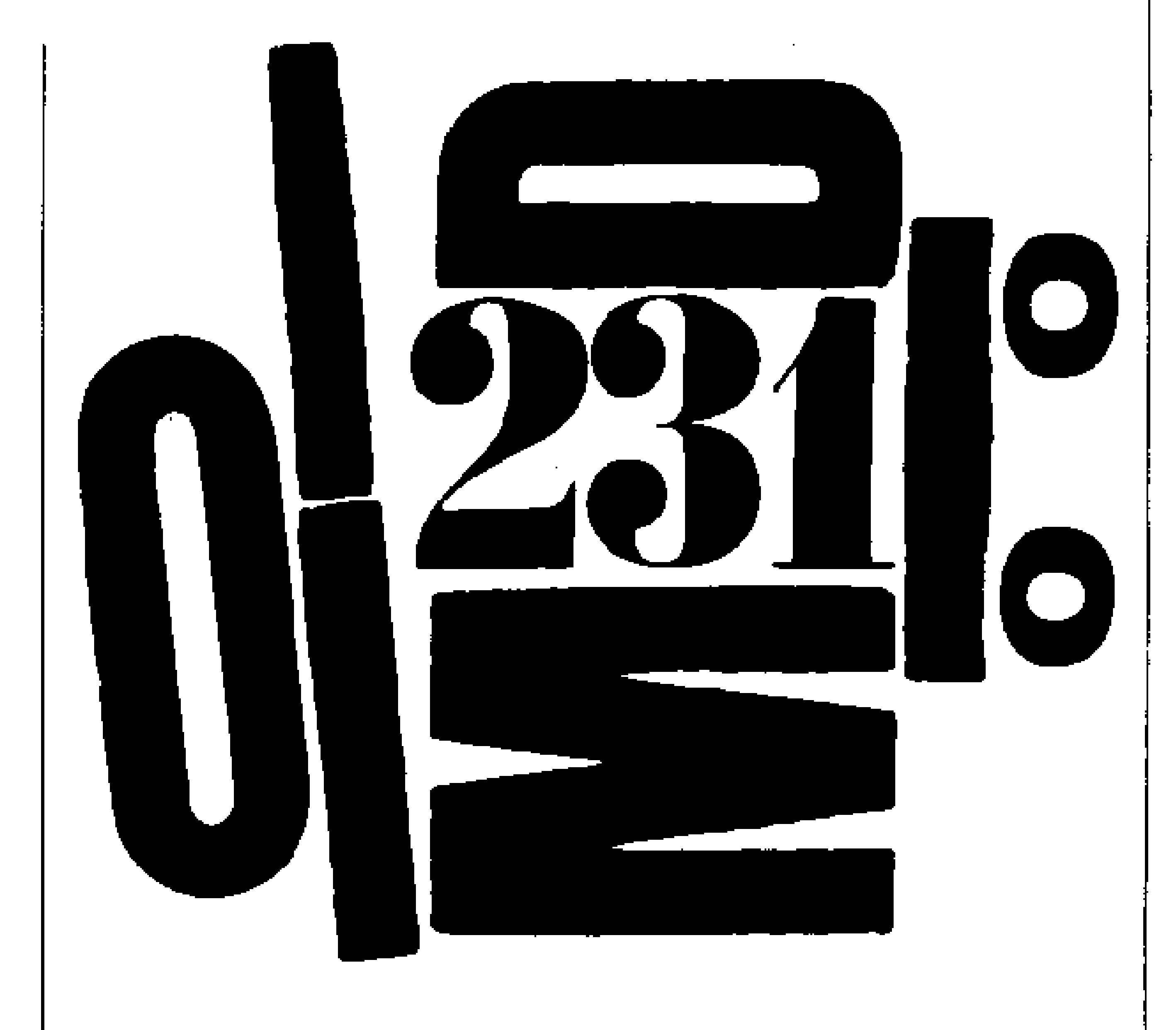
铸字工的人数增加很快，具有个人风格的字模也逐渐出现。1842 年，莱奥那尔·霍勒(Léonard Holle)在德国乌尔姆(Ulm)印刷了希腊天文学家兼地理学家托勒密(Ptolémée)的《宇宙志》，字体很美，清晰质朴，说明思想上已经摆脱了中世纪的混乱骚动状态。数字的结构也十分精致，只有 5 还保留

原始形式，而且实际上还颠倒了写；数字47中，4与7的比例仍很难协调。此外，由于上半行的位子不够，在分数中数字1几乎省略为一点。

接着，数字和字母开始趋于和谐。5和7原本还拉得很长，最后也按照其他数字的例子取得平衡。说来也是，为什么要拘泥于细节，而不根据排版工艺的要求来确定最终的形式呢？当时，有几位印刷工是伟大的创新者，他们的名字也与字体的“家族”联系一起。埃尔泽菲尔是最早的字体“家族”之一。他们的字体，在文字发展史的一个重要时期，产生于荷兰。那时，人们对神秘的、火焰式的哥特字体业已厌倦，字母竭力向从前的古典主义靠拢。这种符合人文主义思想的书写媒介，形成于一个讲究理智、追求宁静生活乐趣的国家，其实不足为奇。

法兰西喜剧院创建300周年(1680-1980)的纪念图案。





这时，欧洲已处在文艺复兴的黎明期。在古罗马废墟中，图拉真(Trajane)石柱上雕刻的铭文提供了字体的范例。埃尔泽菲尔后来把阿拉伯数字字形确定下来，是不是借鉴了图拉真石柱上大写字母的比例？若事情果真如此的话，为什么决定不与小写字母的比例一致呢？而且，因为石刻铭文的启发而创造的字形，与阿拉伯数字的造型毕竟还有一段距离，……不错，石雕字母笔画挺拔，甚至可说是坚硬，正好适合他们寻找多时，而我们至今还在使用的数字字形。但这种说法，在两点上是说不通的：首先，罗马人写的是罗马数字；其次，埃尔泽菲尔在衡量数字的均匀比例时，也考虑到了小写字母。我们所以重提这个说法，是为了藉此说明，把数字和大写字母保持在一条直线上，是既荒谬又办不到的。

在那些难看的字体中，原本只有

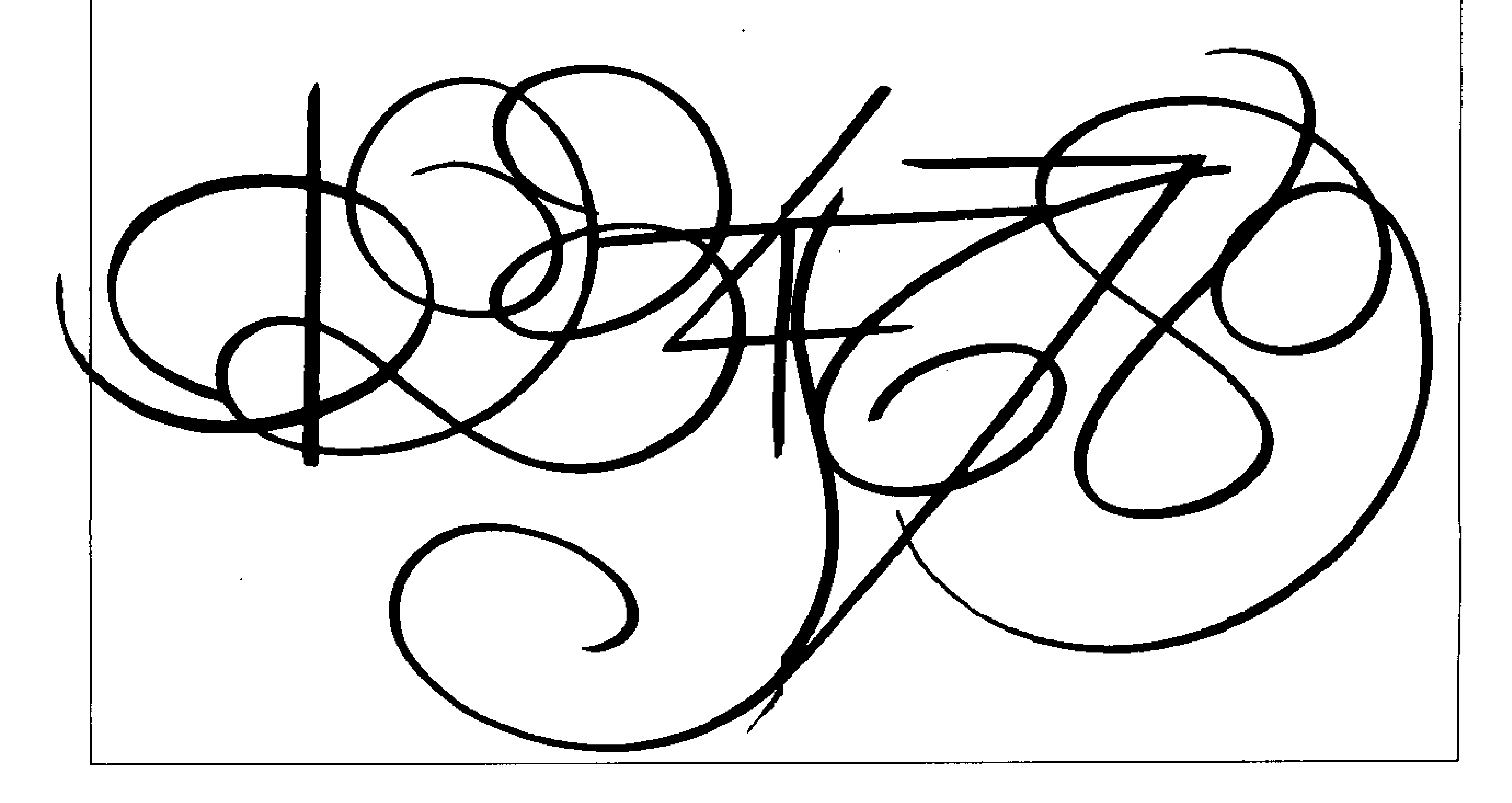
7和9伸出行列底线。而现在除了1、2和0以外，其余的数字都拒绝束缚在依照大写字母比例形成的框架中。3、5、7、9这些数字是真正的埃尔泽菲尔字体，不受这条被认为是基座的底线拘束，而6则往上伸展。虽然一般认为4和8遵循大写字母的行列，其实也是出格的。说来也奇怪，从它们的比例来看，字里行间这些弯弯曲曲的线条使数字更接近小写字母了。这是因为数字和手写文字一样，永远是流动的，而且6和9还是越线的。

这些线条的总体效果，使这些数字宛如出自加拉蒙之手。加拉蒙是铸字专家，受到弗兰西斯一世的赏封。他无疑是印刷字体最早和最伟大的创造者。本文对他的历史不拟加以详述，我只想顺便指出，他的“希腊字体”今天存放在国家印刷局的保险箱内，是价值不可估量的艺术品。至于他创造的数字字体，比其他任何形式都善于保持它们的内在特性，同时又能与字母和谐一致。

从那以后，数字的比例介于大写字母和小写字母之间。我们进入了一个美妙的自由时期。人文主义提倡回归古典主义，但没有阻碍感性的解放。尽管排版设备笨重不堪，描字工人还是懂得，让字母不但保留手写文字的温暖，还具备唯有精湛工艺才能达到的玲珑剔透。
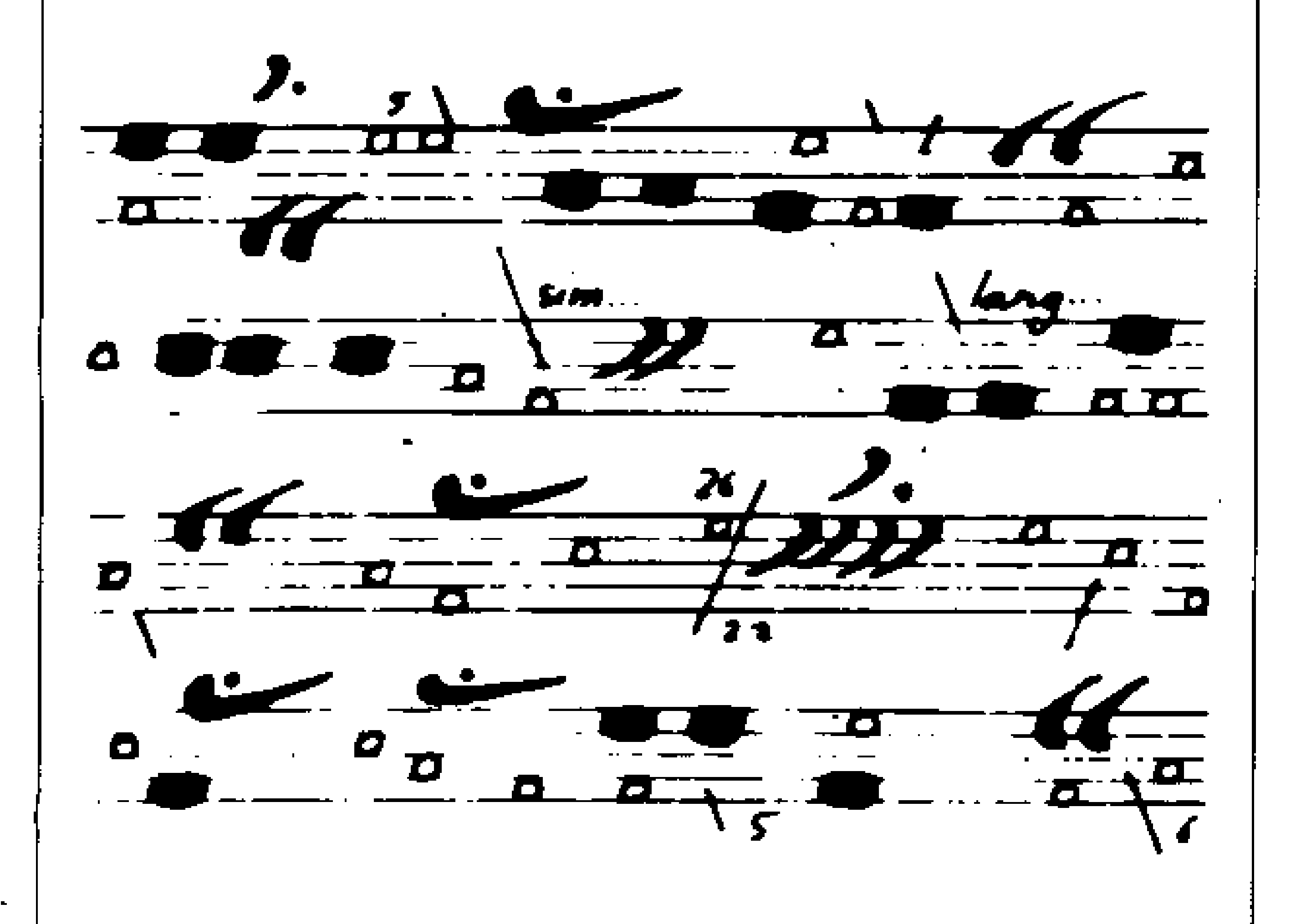
杰罗姆·佩涅奥
(Jérôme Peignot)
《论数字》

数字的游戏。



音乐的记录

文字是一种见证，
一种情感和思想的地震仪。
它记录，它翻译，
把思想，也把声音，
化为纸上的记号。
不同于其他任何种类的文字，
书写下来的音乐
乃是一种特殊的记号形式。
乐谱记录各音的长度间距，
各乐句的速度与形态。
这样，它便把
情感的动态和力度翻译出来。
当音乐家读谱时，
他听到的是音乐。



乐谱的问题

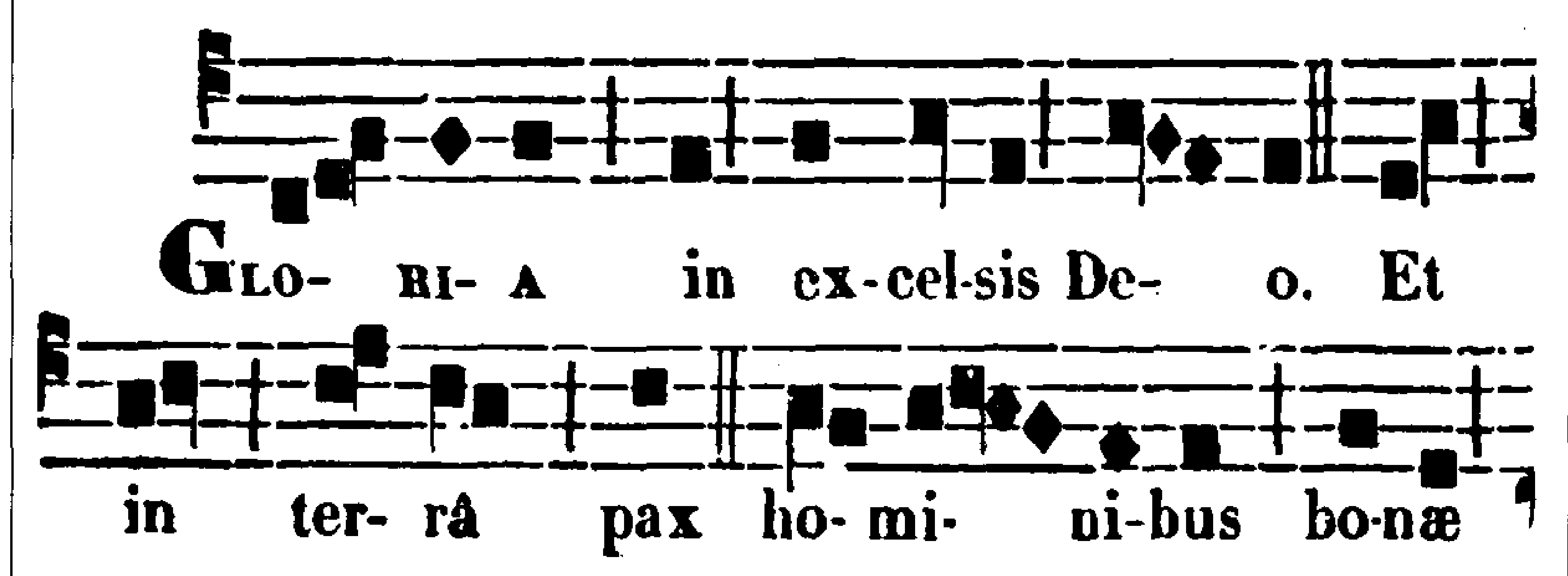
演奏家经常面临如下问题：作曲家如何安排他的观念和意图，如何将这些观念和意图传达给他人。他经常感受到这种努力所受到的种种限制，也经常察觉作曲家试图在逐写乐音精确性较低的地方，努力避免含混笼统。

不同作曲家的记谱，事实上都有其个人风格。我们只有把各种不同乐谱，放到特定的历史背景中研究，而后才能加以解读。但一直以来，人们常犯的一个严重错误，是假定各种音符，表示音乐性格、进行速度，乃至于表现手法细致微妙处的各种符号，始终具有它们今天所具有的意义。

上述假定，是缘于一个事实：数个世纪以来，作曲家都使用同样一些书写符号记录他们乐曲。然而人们没有充分注意到另一个事实：乐谱并不是一种无时代性和无民族性的记录方法。事实上，同一种音乐符号，其意义随着音乐风格、作曲家以及演奏者的不同而发生变化。

同一个音乐符号的不同意义，有些可以从音乐教材的研读中习知；在其他情况下，它们只能从音乐脉络和文献材料中推知。然而，这种研究方法始终包含着误解的风险。

乐谱就好比一种特别复杂的猜字画谜。任何曾经尝试把一个乐思或韵律结构“翻译”为音符的人都知道，这是一种相当简单的工作。但是，如果
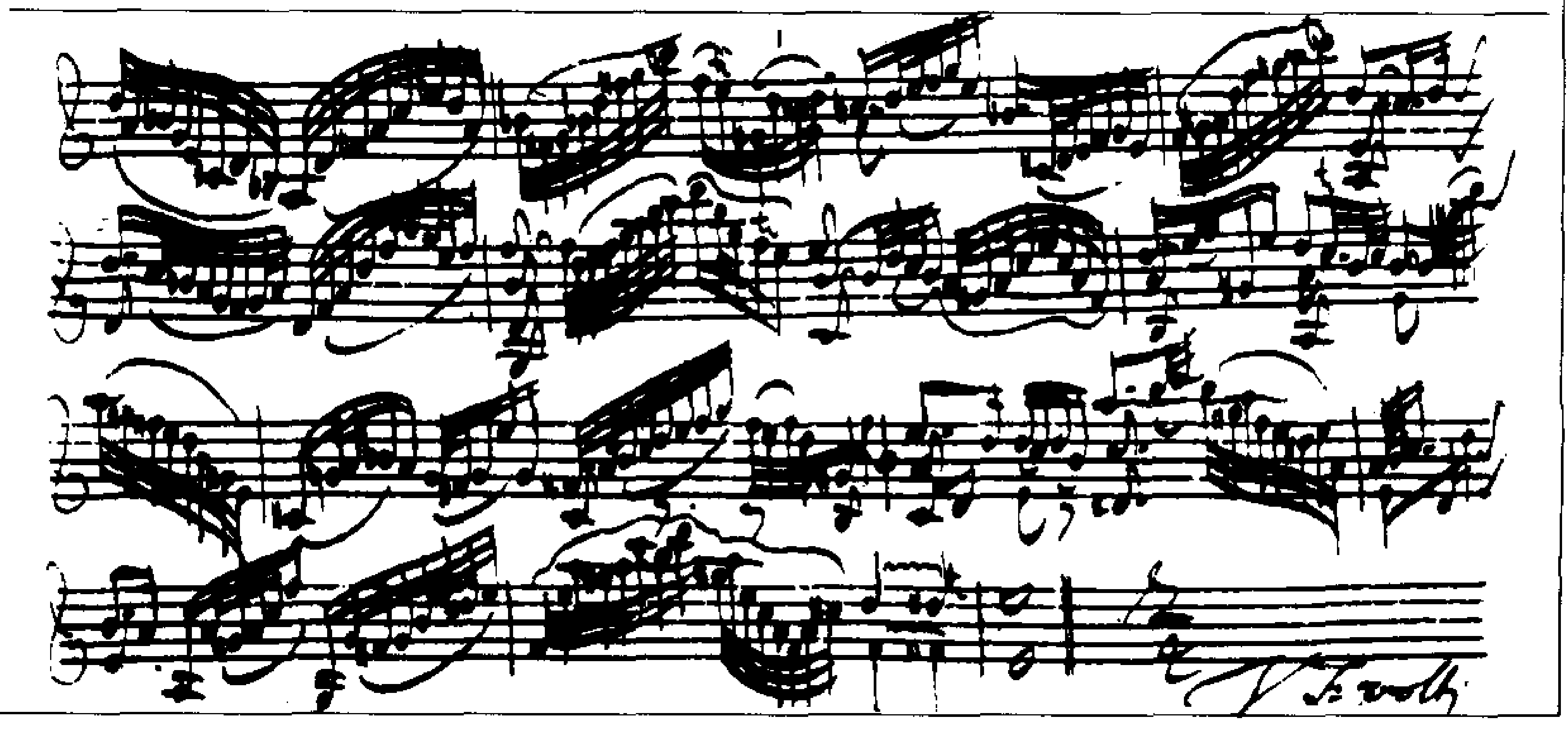


18 世纪的音乐：根据罗马赞美诗改编的格里高利圣咏。

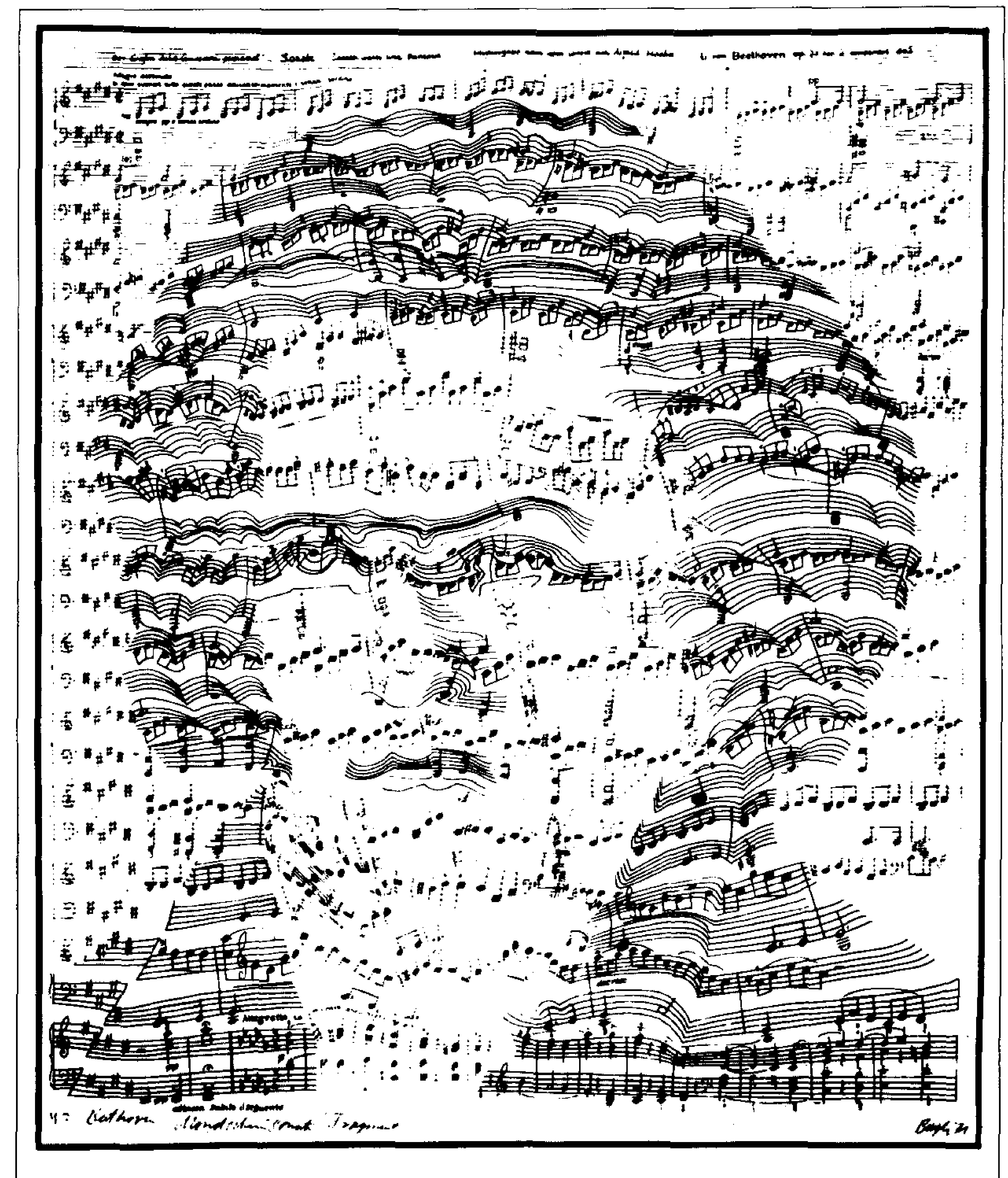
你请求一个音乐家演奏你写下的音乐，他实际演奏出来的音乐却很可能令你大失所望。你会发觉，他所演奏的并不是你所想要表达的。

我们目前使用的乐谱，表达的只是整件音乐作品的形态及其中的一个个音符。但任何音乐家都会告诉你，乐谱其实非常不准确，无法精细严密地指出它想表达的内容：乐谱无法指出声音真正的长短、高低及快慢。因为，为了做到这一点所必须采用的技术标准，根本无法用乐谱来迻写。一个音符的精确长度，只能用时间单位来计量；一个音符的真正高度，只能用频率来表示；至于速度，节拍器虽能指示恒定不变的速度，这样的速度实际上却不存在。

两件基本性质和风格完全不同的作品，譬如蒙泰韦尔迪(Claudio Monteverdi)的歌剧与马勒(Gustav Mahler)的某部交响乐，竟然必须用同一套记谱方法来记录，能不令人吃惊吗？当人们意识到风格迥异的音乐流派之间的巨大差别时，他们对于各时

巴赫一首大提琴组曲的乐谱抄本。





贝多芬肖像，以他的一首奏鸣曲的乐谱片段构成。

代及各种风格的音乐，始终只使用大约1500个符号记录的情况，一定感到不可思议。

不过，尽管不同的音乐使用相同的符号记谱，记谱方式却可依循两种截然不同的原则：其一，用乐谱记录下来的乃是作品（乐曲）本身，并没有关于作品如何演奏的详细说明。其

二，乐谱所表示的乃是作品的演奏过程，这种乐谱本质上是关于演奏什么以及如何演奏的指示。
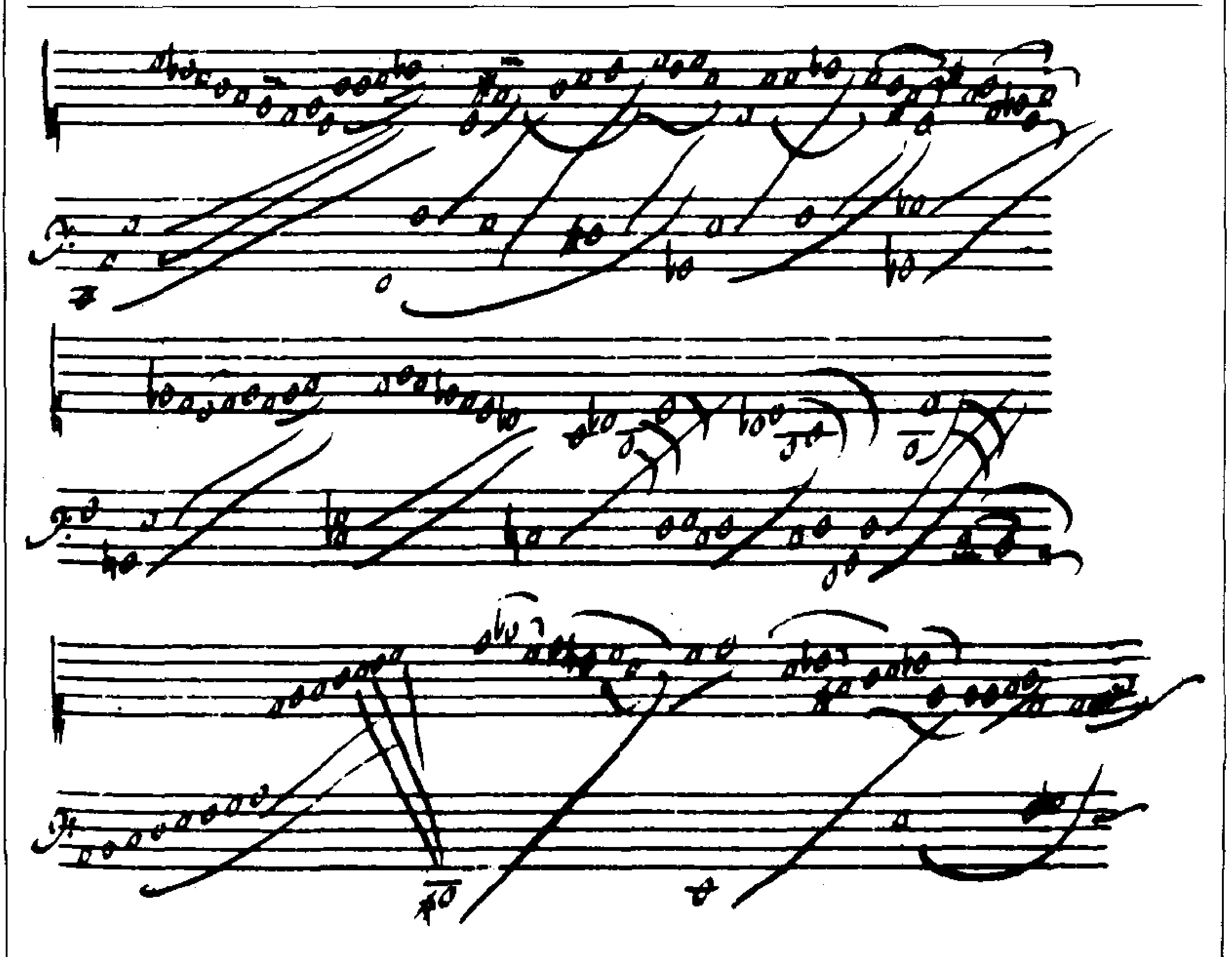
上述第二种记谱原则不像第一种原则那样，意在显示作品的形式和结构，而只是尽可能准确地显示应该演奏出来的乐音——也就是说，乐谱指示的是作品应该如何演奏，然后才能“具体化”的方式。

一般说来，在1800年以前，音乐的书写大抵即是作品本身的逡录，随后，乐谱才着重于记录演奏方法。然而，在许多情况下，这两者之间分得并不清楚，时有重叠。例如，在16和17世纪有一些图表式的乐谱，标明演奏某种乐器时的手指位置。这类乐谱正是演奏方法的提示，而不是作品本身的图示。

这些图表标明的，是产生某些和弦所须遵循的准确指法。只有在人们依照指法要求逐一“制造”乐音时，音乐才得以存在。这种乐谱的极端情况是：人们如果只是阅读指法图，便只能看到手指的位置，而不能想象实际演奏时的声音。

1800年以后的乐谱，例如柏辽兹

弗朗索瓦·库伯兰的乐谱片段。



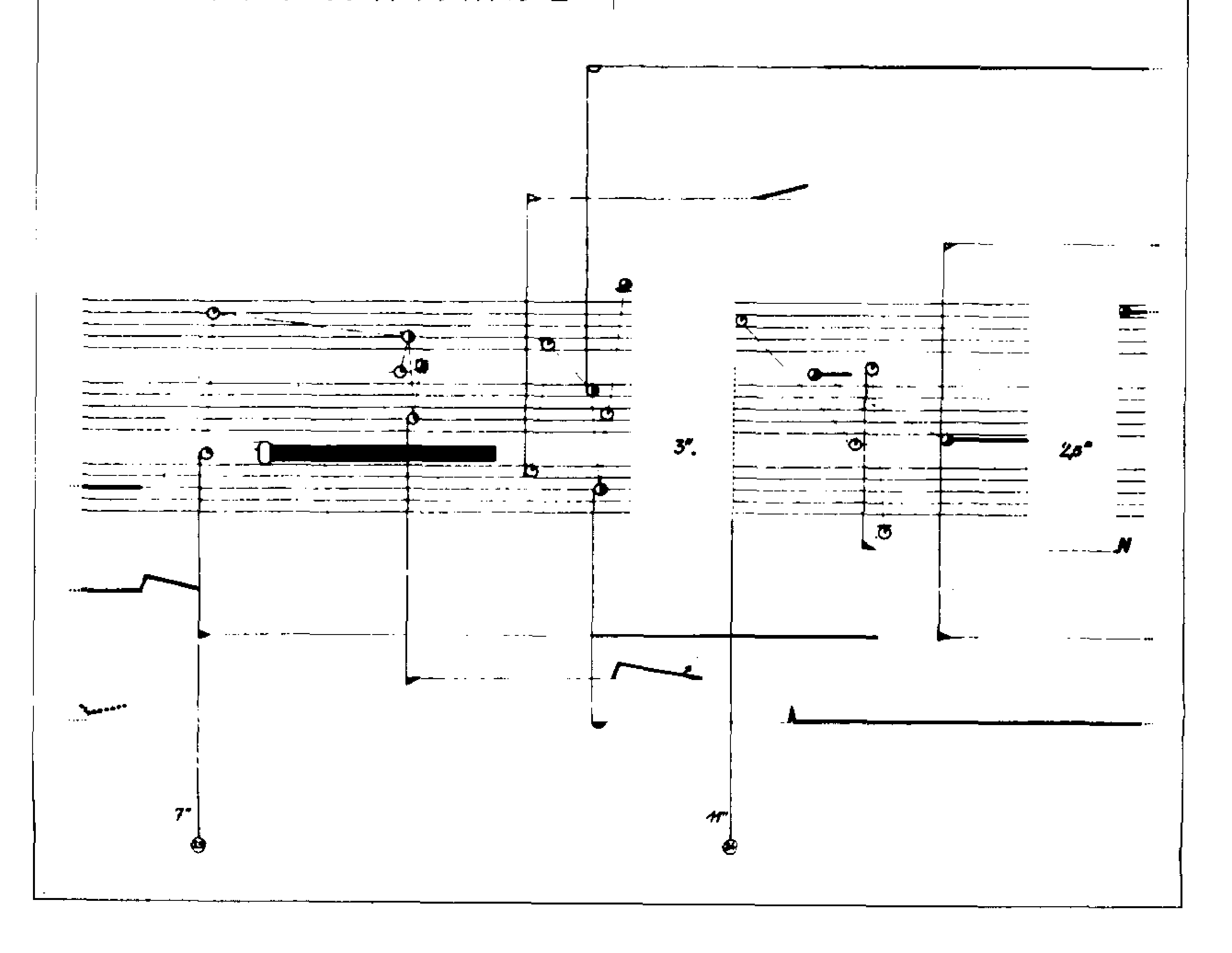
(Hector Berlioz)、施特劳斯(Richard Strauss)以及其他许多作曲家的乐谱，总是尽可能精确地指明，被写下的作品应有怎样的音响效果。人们只有切实遵循乐谱中的所有指示，准确地演奏出每个音符，才能正确地呈现作品。

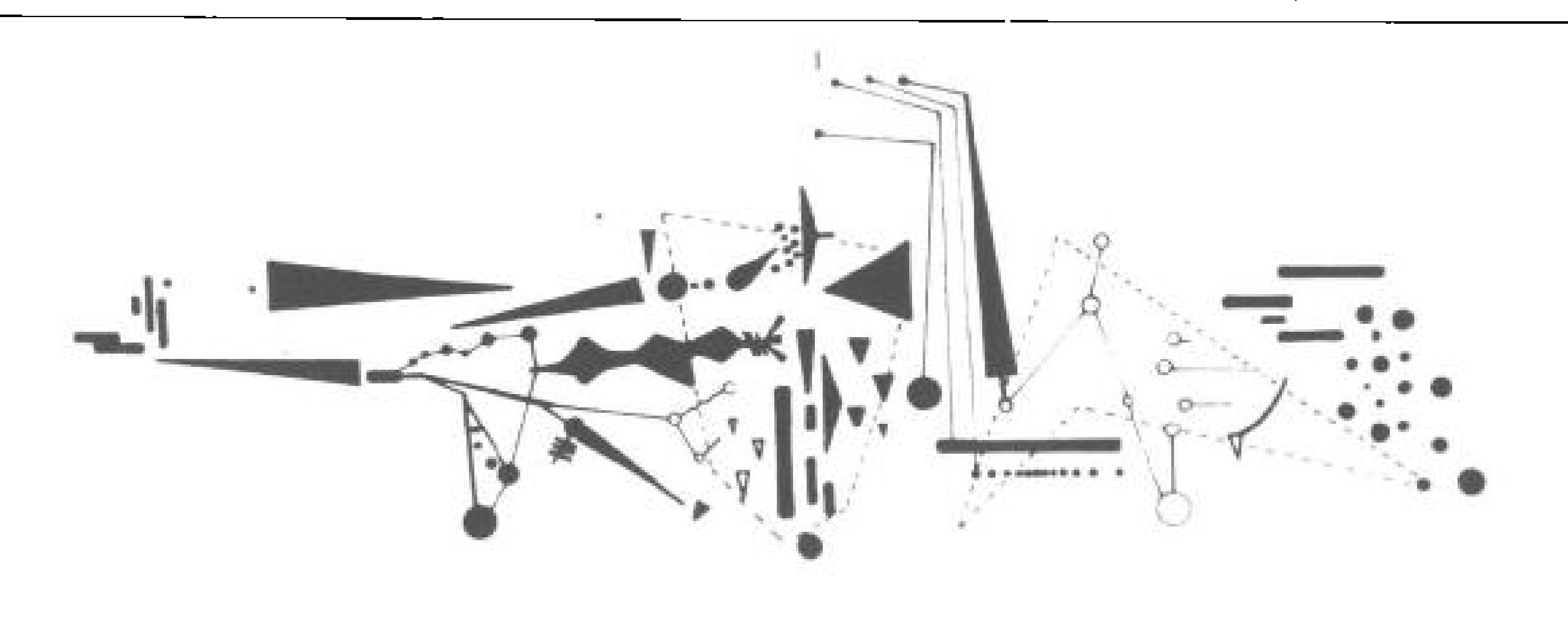
另一方面，如果我们想要演奏1800年以前，那些以“记录作品本身”为目标而写下的乐谱，我们将必须通过其他途径（而不是通过乐谱），去寻找正确的演奏方法。

很显然，这在音乐教学中也引起一个重要问题。学生通常是先学习乐谱，然后才学习赋予音乐具体形态。这种教学法的预设是：标准的乐谱对于所有音乐作品都具有相同的意义。没有人告诉学生，1800年前的乐谱与此后的乐谱之间存在着很大的区别，不能按后者的读法去读前者。老师和学生都没能意识到，他们面对的可能是意义全然不同的符号。

对乐谱的这两种可能读法（读成作品本身或读成演奏法的指示），应由音乐老师在学生（无论所学是器乐或声乐）刚开始学习乐理时，就向他

当代的记谱法：薛佛（下图）、莫兰（右页上图）、斯托克豪森（右页下图）的乐谱片段。

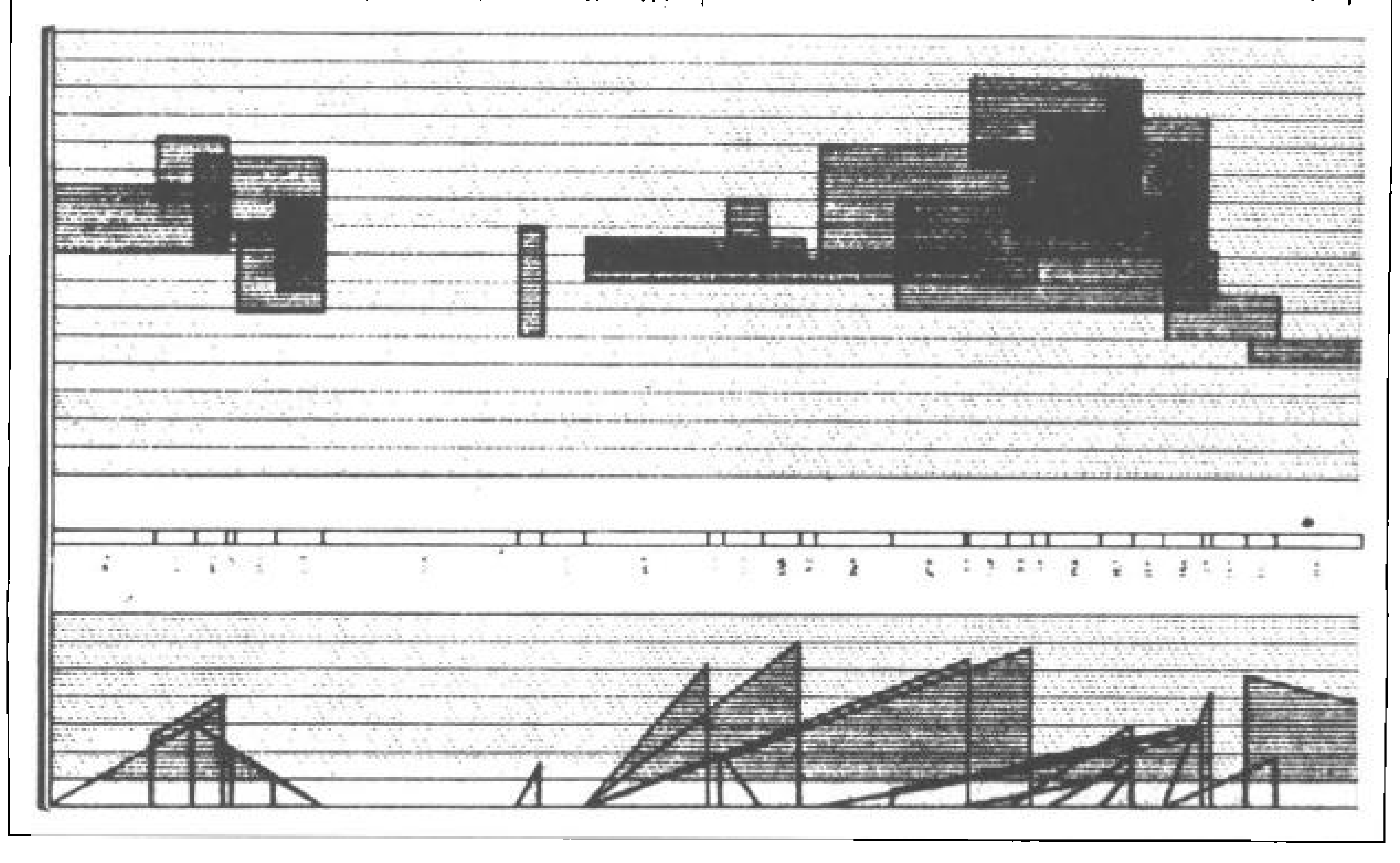




们解释清释。否则，无论在何种情况下，他们都将唱出或演奏出“书面的音符”（这是老师对学生通常的要求），而无法正确地诠释作品。

也许，以字母拼写的正字法来比拟，最能清楚地说明上述情况。根据某种音乐上的“正字法”来解读乐谱，将会产生一些令人困扰的情形，例如徐缓的音、颤音和倚音并不一定都会记录在乐谱上，所以如果有人相信“写下来的东西才算数”，他必须严格地遵照乐谱的标记来演奏，情况就会变得很糟糕。此外，装饰音在乐谱上通常也会被省略，因为把它们写入乐谱，将会妨碍演奏家创造性的想象力，而这种想象力恰是自由装饰音所必需的。

哈诺考特
(Nikolaus Harnoncourt)
《音乐对话》
1984 年



工具与材料

一旦开始考察
文字书写的形成与发展，
我们首先想到的两个问题
必然是：用什么东西书写？
写在什么东西上面？
文字的形式与风格，
既决定于孕育它们的文明，
也受限于技术层面的条件
——书写它们的工具，
以及负载它们的载体。

皮、蜡与帛

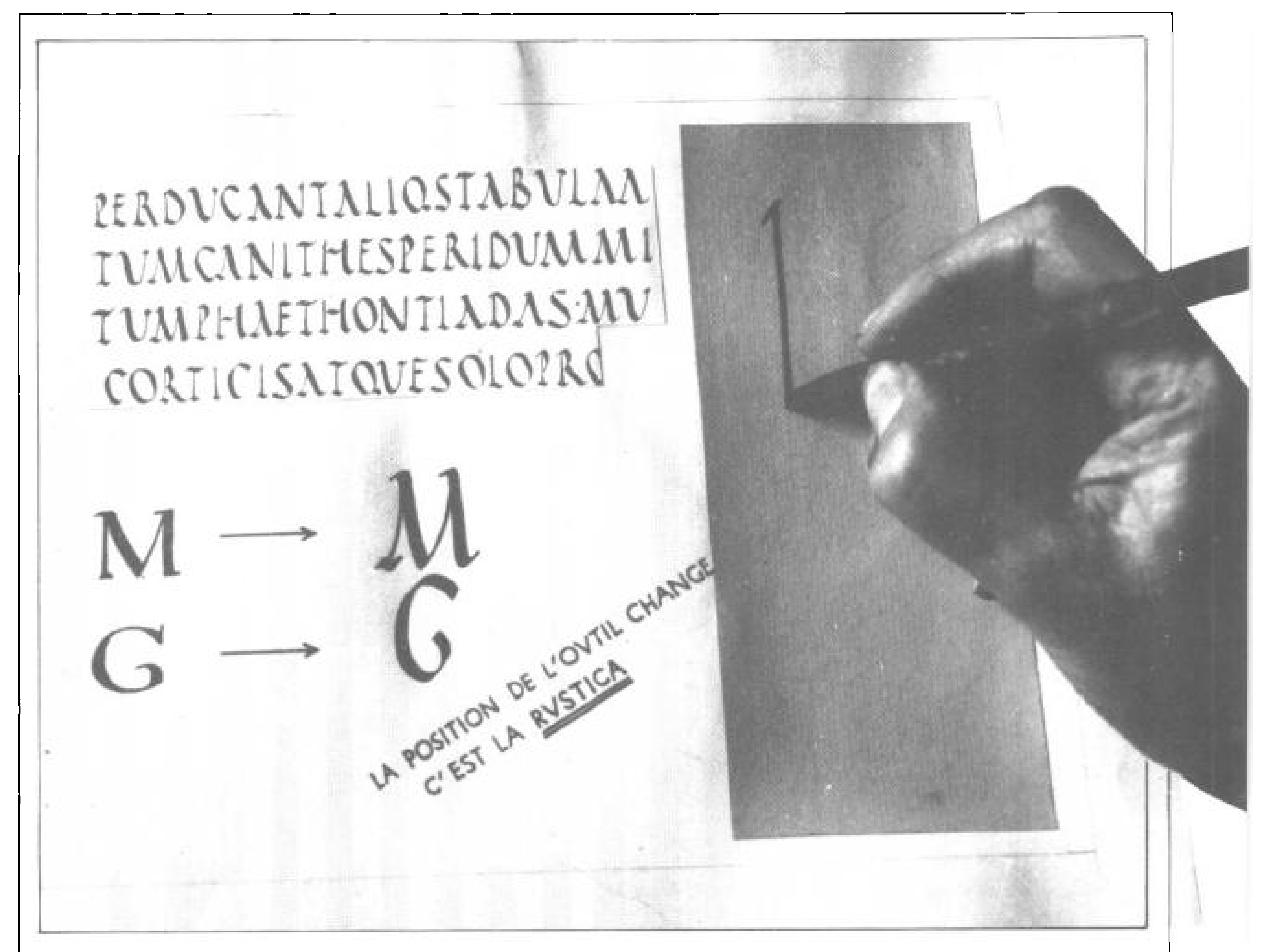
在什么东西上面书写？在纸莎草纸上（埃及），麻布上（埃及），烧制的泥版上（美索不达米亚），普通石块上（美索不达米亚），大理石上（希腊），铜板上（印度），皮革上（死海附近），鹿皮上（墨西哥），桦树皮上（印度），龙舌兰上（中美洲），竹片上（波利尼西亚），棕榈叶上（印度），木板上（斯堪的纳维亚），丝帛上（中国、土耳其），象牙上（法国中部的欧坦〔Autun〕），蜡版上（埃及、西欧）。

用什么东西书写？很明显，用同一种工具在那么多种质地各异的材料上书写，是不可能的。所以有各种书写工具：芦苇杆、毛笔（用纸莎草或动物鬃毛制成）、尖笔、刮刀、刻刀、鹅毛笔等等。

书写的载体和工具，会对书写形式造成某些限定。这一点并不难理

艺术家想象中古代北欧民族写字的情形。





解。创制文字体系，设计符号，不能不考虑到书写材料。假定有两个人都在设计某种书写系统，其中一个人用芦苇杆在草纸上书写，另一个人使用尖笔在泥版上刻写，那么他们所创造的符号形态势将完全不同。即使他们不是在创造新的文字体系，而只是在复制一种已知的文字，由于书写工具的不同，复制的结果仍将大不相同。

关于书写载体，我们还可以增列数种：玻璃、骨头、铅、铁、羊皮纸以及我们现在所使用的纸。书写载体的种类究竟有多少并不重要，它们不一定都能导致创新，但这不会妨碍它们发挥重要的作用。譬如，当纸张被普遍采用时，或当拿鹅毛笔的手势改变时，文字的风格也将随之而改变——尽管风格上的变化，并不等于一种全新的文字体系的出现。

即使是缺乏经验的眼睛，也能分辨出不同的字体。但是，针对某种特定字体，要确定书写材料在该字体形成过程中所扮演的角色，却十分困难。

所有的民族都曾经崇尚碑刻铭文的壮美。但是，我们能否因此而假定，只以铭文形式留传至今的文字，当时未曾在任何其他材料上书写过？难道

铭文的书写形式，不可能原来也用在别的载体上，当时铭文的书写者只是偶然选用了这种形式或风格？当时的书写者通常使用的其他书写材料，是否由于难以保存而没有流传下来？其实，这方面的知识也正是我们要解决



1911年，ONOTO钢笔的广告海报。

下述问题所必需的：为什么某些语言和文字系统已消失得无影无踪，或仅留下一点蛛丝马迹，而另一些语言和文字系统却经受了无情岁月的考验，幸存至今？一个重要的因素，即在于气候条件的有利与否，以及书写材料的易腐程度。

勒内·波诺(René Ponot)
《沟通与语言》
1973年

光影的游戏

罗马人由于发明了"碑体大写"(即方形大写体)，而使顽石开口说话。这种石刻文字的美，是端庄与纯洁的典范。造就这种美的原则，其实十分单纯，但也万分神奇：粗细笔画的结合，产生了明暗相间的效果。

把希腊铭文拿来和拉丁铭文比较，我们发现，它们都大小适中（数厘米高)、线条均匀，而且它们都是线状的文字。希腊铭文与拉丁铭文，以及拉丁早期铭文与晚期铭文之间的唯一不同，在于线条的风格。希腊大写体含有浓厚的几何色彩，所有字母都按同一标准尺寸设计，反映了希腊人对秩序和规律的重视，也反映了古希腊社会和谐一致的面貌。在拉丁铭文中，各大写字母一开始就不是按统一标准设计的。起初也试图达到一种统一，但以后便偏离了这个方向。罗马人根据每个字母的形态而变化它们的宽窄，以求取节奏上的抑扬顿挫。这个时期，罗马人每征服一个地方就刻石立碑，以宣示他们的丰功伟业。也是在这个时期，他们的字体开始出现笔画粗细不一的现象。

当时，罗马碑铭的位置已高于人直立时眼睛的视平线，所以文字刻写得既大且深。碑刻上的笔画沟纹，即使涂上颜色，也依然由于不同角度的光线所造成的明暗对比，而清晰可



图拉真石柱上的铭文，是罗马碑铭的最高成就。

辨。年深日久，雨水逐渐冲淡垂直笔画的颜色，使这些笔划显得模糊；但与此同时，水平笔画由于积存了污垢，反而显得更加醒目。

在这种情况下，如果要使碑铭字体在一段岁月后仍保持原初的外观，在刻写时就必须改变横、竖笔画的粗细比例，横画要刻得细一点，而竖笔须刻得粗一点。同时，弯曲的笔画在接近垂直方向处要逐渐加宽，而离开垂直方向时要逐渐变细。不过，字母N的两条竖线比连接它们的斜线细，又当如何解释呢？如果不改变执笔的角度，芦苇笔不可能写出一画粗笔和二画细笔的N。但谁敢将一种特殊形式的演变，归于单一的因素？不管怎样，正是书写技术上的诸多考虑，制约着字体的变化。当然，我们必须承认，字体的变化，有时是出于书写者的刻意追求。

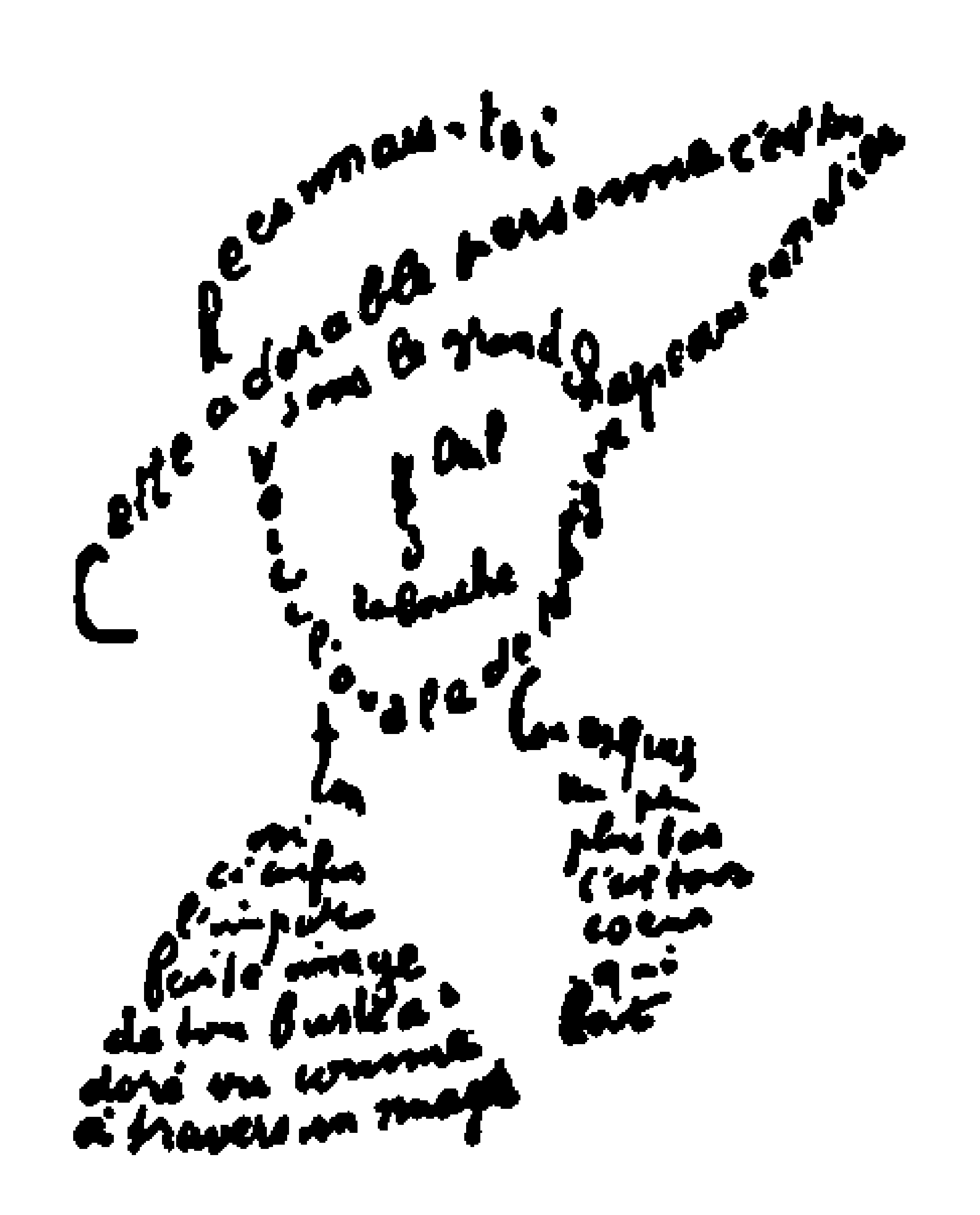
勒内・波诺

《铅、墨水和光线》

1982年

书法与文字的游戏

在西方，“calligraphie”（书法）
一词，从词源上来说，
意为优美的书写，
它源自希腊文的“kalligraphia”，
由“kalli”（美）
和“graphia”（书写）
所构成。在实际上，书法
介于艺术创造的冲动
和实际的沟通需求之间，
介于绘画与符号的刻写之间。
无论何处，也无论何时，
哪里有书写，
哪里就有书写的艺术，
并且总有一群书写者
沉迷于这项艺术。



立体诗的诞生

在希腊－拉丁世界，为什么非要等到法国诗人阿波利奈尔，“图像诗”才正名为“calligramme”（立体诗）？

首先，在某种意义上，希伯来和阿拉伯文字本身就是一种书法；起源于象形文字的中国表意文字，本身也可说是图像诗。相较之下，西方文字却无助于书法艺术的形成。

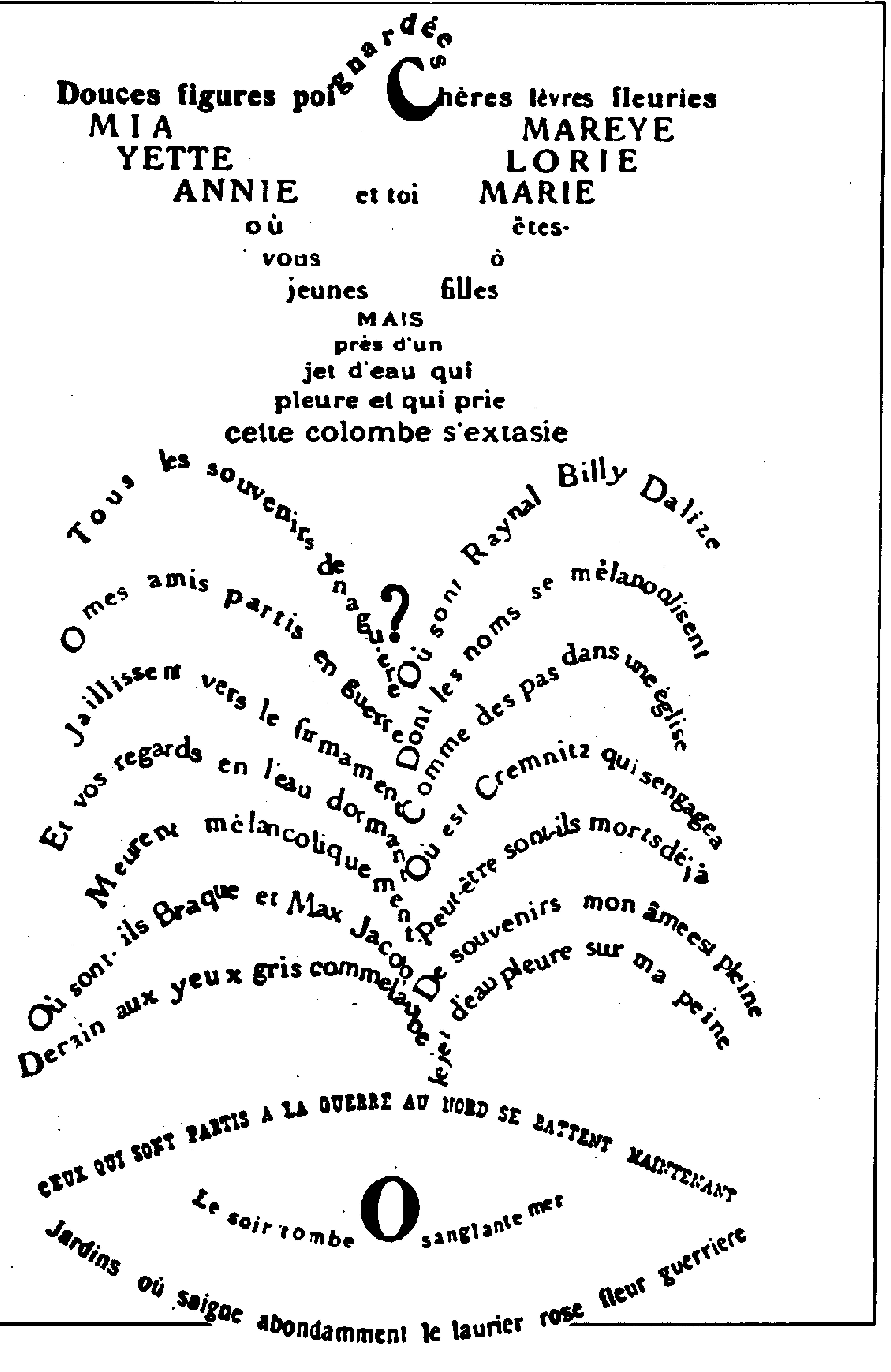
西方文字仿佛被一条拉紧的缰绳束缚着，容不下过分的自由。图像诗（书法）却不时脱缰而出，打破固定规格，借用实际上原本属于自然的形式。

西方的各种文字，尤其拉丁文字，似乎对自身的形式颇为满意，不愿冒险损害抽象化的既有成果。

反之，阿拉伯文字的书写形式，不仅适于书法艺术的结构，而且实际上就处于图画与文字交界的地方。在阿拉伯世界，人们讲话本来就常诉诸丰富的意象，所以文字及其书写形式的形象化，是再自然不过的了。

在一段相当长的时间里，人们并没有意识到图像诗的全部潜力。但是，早在公元前3世纪，罗得岛的西米亚斯(Simmias de Rhodes)所创作的诗，其构造已比乍看之下的印象来得巧妙。西米亚斯是现今所知第一位创作协韵诗的诗人，生活于托勒密一世统治时期。

西米亚斯并不满足于为诗篇加添



阿波利奈尔著名的图像诗——《被刺杀的鸽子和喷泉》。

视觉形象的外观。他将诗的韵律与图像结合起来，无论翅膀、蛋或斧头，每种形象都暗示着适合主题的诗律形式。在这里，图形与“诗形”紧密地结合在一起，以至于诗人必须为某种韵律找到最合适的图像，也必须为某种图形找到最贴切的“诗形”。

如此，经由创造立体诗的最初努力，思想返回原初的形式。人们领悟到，在人类的下意识里，有一种虽然朦胧却肯定存在的感觉，立体诗或书法艺术所追寻的，其实乃是语言本身存在的基础。

杰罗姆·佩涅奥

《论立体诗》，1980年

西方的书法

佩拉松是18世纪法国的书写教师，他的教诲散发出古朴的魅力。他对心智与技法训练的要求，充分显示许多世纪以来，书法始终是具有生命力的一门艺术。

书法的才具

有些人的书写才能似乎是天生的。对这些人来说，只要有高昂的学习意愿和持续的努力，就能在短时间内取得令人满意的成就。相反，另一些人在书法艺术方面缺乏天赋，他们不得不与迟钝的天性抗争，只有通过练习和实践，并战胜本性的鲁钝，他们才能成功。比起前者，他们需要花

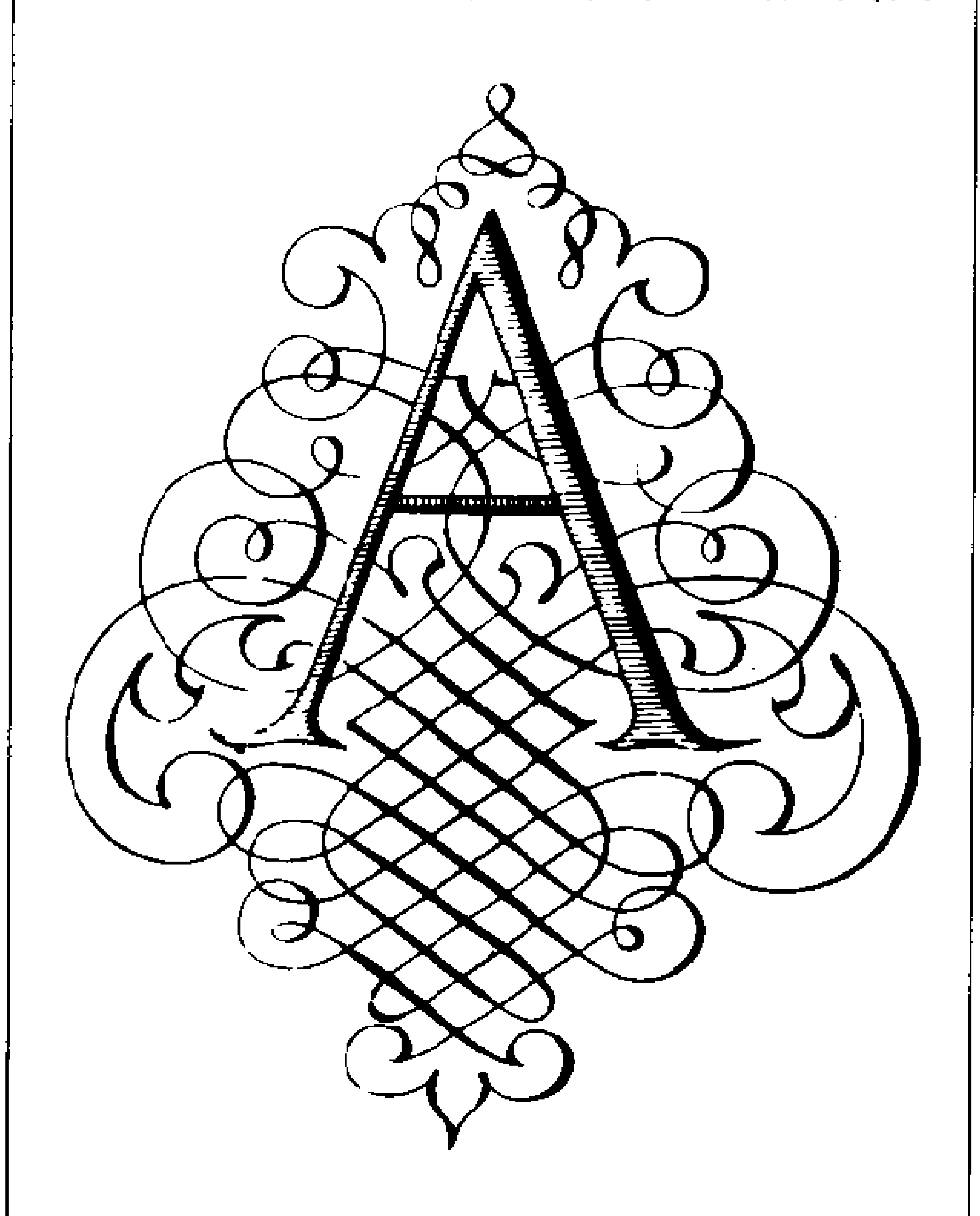
《迷宫》：18世纪德国书法家鲍伦费德(Baurenfeid)的作品。



更多的时间，才能达到相同的境界。但是，他们辛勤努力所获致的成果，也应该得到报偿。

实笔、细笔与连笔

若欲认识运笔的效果，必先清晰地掌握实笔、细笔和连笔之间的区别。凡不是用笔锋书写的笔画，我们



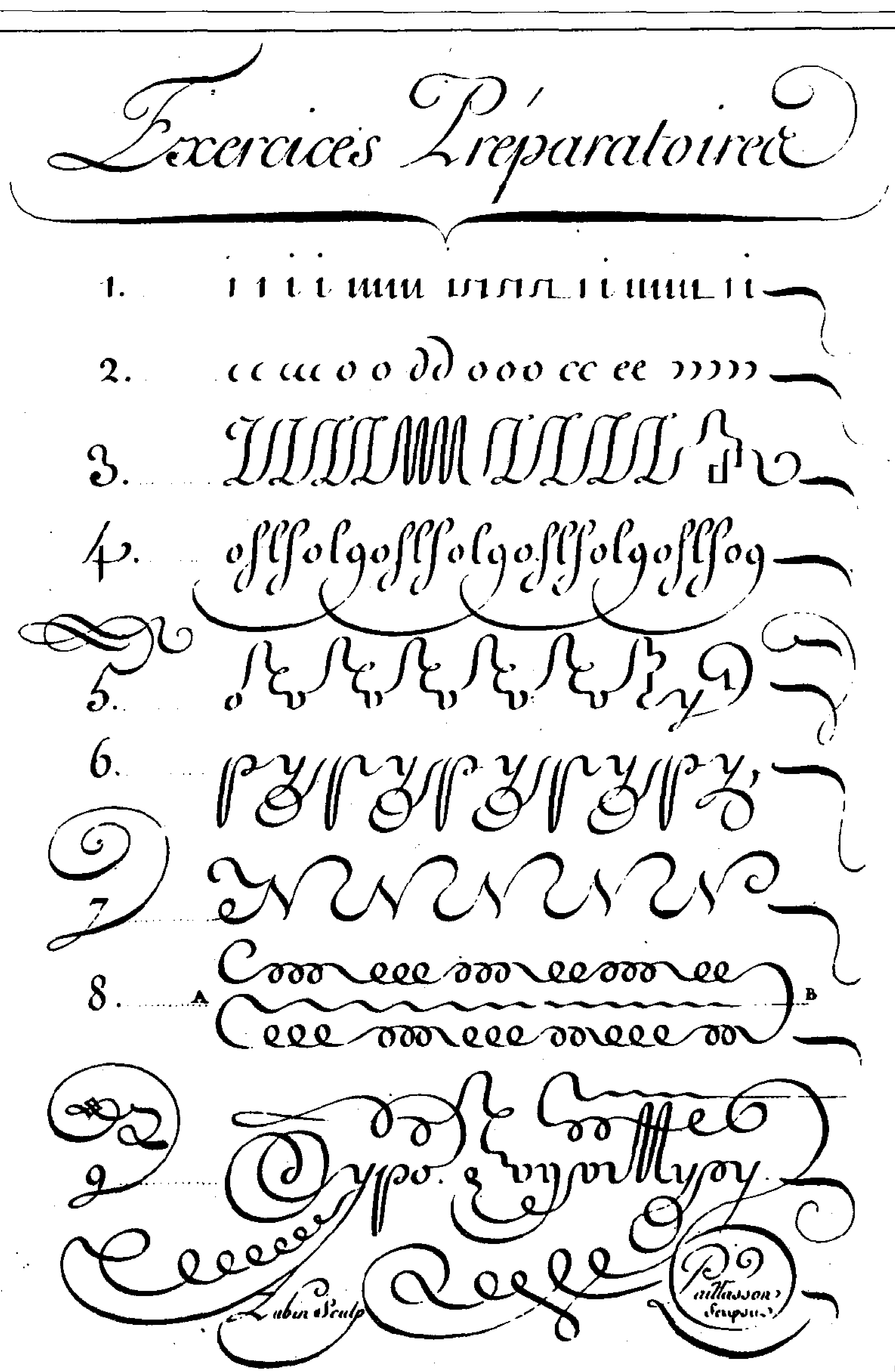
称之为“实笔”，无论书写的方向为何。我们所谓的“细笔”是用笔所能写出的最纤细的线条，而“连笔”则是字母与字母之间相连的纤细线条。

显而易见，细笔与连笔不是同一回事。书法大师已将这两者加以区别：细笔是字母本身的组成部分，而连笔仅起辅助作用，或在字母的起笔之处，或在字母的停笔之处，或在两个字母相连接之处。在书写过程中，切勿忽略连笔，它们是书法艺术的关键所在，恰如灵魂之于躯体。倘使没有连笔，通篇书法就缺乏动感，缺乏生气与活力。

所有的连笔和某些细笔，都由拇指的运作、按笔的轻重以及笔尖的倾侧角度产生。因此，在书写过程中，字母的造型常决定于笔尖的边侧，为此，在削制鹅毛笔时，边侧总是要削得长一些、宽一些。根据我的原则，所有弧状连笔都比斜线优美。

我们在种种书写实例中及前后连写的字母中，可以看到所有类型的连




Exercices Préparatoires
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
A
B
9.
Lubin Sculp

笔，例如，从弧形笔画到弧形笔画，从垂直笔画到弧形笔画，从弧形笔画到垂直笔画，从垂直笔画到垂直笔画，从前一个字母的底端到下一个字母的顶端，……

手的运动

快速书写的能力来自勤学苦练。新手决不可以性急，不过也不能写得太慢，这两个极端都不会产生好的效果。写得太快会使所写的字歪七扭八，既无骨架也失去平衡；写得太慢会使所写的字体显得凝滞、拖沓，有时会有抖笔。因此，必须在上述两极之间寻找令人满意的中庸之道。在掌握书写的基本功夫并达到一定的熟练程度之后，便可逐步加快书写速度，渐渐进入自由书写的境界。对那些志在书法艺术的人来说，这种境界是必须达到的目标。

任何书写要达到优美的形式，都有赖于对书写规则的严格遵守及持之以恒的锻炼。练习的时候，需将字母放大，并细心领会运笔的角度。练习者对运笔角度的种种，必须了然于胸，才能随心所欲地变化种种笔画，而无需时时参考书法书或其他资料。关于形式问题，我还要指出，书写者在进入快速书写之前，必须对形式有十分的把握，否则他在谨慎地缓慢书写时所犯的任何错误，都会在他加快书写速度时显得更为突出。



笔触

笔触有两种类型，必须加以区别：一种来自自然的禀赋，另一种则得自技术的苦练。天生的笔触意味深长：它所产生的韵味，能够从笔锋所及之处延伸到笔锋未及的空间。大自然并未把这种天赋赐予每个人。所幸的是，没有这种天赋也能成为胜任的书写者。不过，后天的笔触没有自然的笔触那样精美微妙。它得之于实践，经由训练而达到手的灵巧，善于变化握笔的轻重，此外，还要采用合



适的方式削制笔尖。在书写中，我们所向慕的笔触，须是优美而柔和的。碑刻铭文却往往以僵硬和滞重为特征，因而不怎么值得标榜。

书写的和谐

一个人如果只知道遵照规则去书写，而没有一种追求和谐的悟性，那么他其实只窥得这门艺术的皮毛。为了达到和谐美，必须具备想象力和鉴赏力。这是我在许多场合一再强调过的。想象力创造并强化美的造型，产生别具一格的艺术效果；鉴赏力则审视、调整此一效果，确保其赏心悦目。书法和谐的全部要义，均已概括在这几句简短的话里。凡具备这些能力的人，必将比缺乏这些能力的人，更能创造出符合艺术法则的作品。前者的作品必然首尾一贯，结构完美，字距与行距布局合理，并且在字体的选择上也考虑周到，避免了过分夸张的因素——过分的夸张总是给人杂乱无章的视觉印象。



佩拉松
《书写的艺术》
1763年

伊斯兰教世界的书法

伊斯兰教禁止表现人体，艺术家倾其全力于书法领域。因此，在伊斯兰教世界，书法艺术达到了登峰造极的境界。



土耳其的书法作品(1575年)，意为“奉大慈大悲真神安拉之名”。

内容

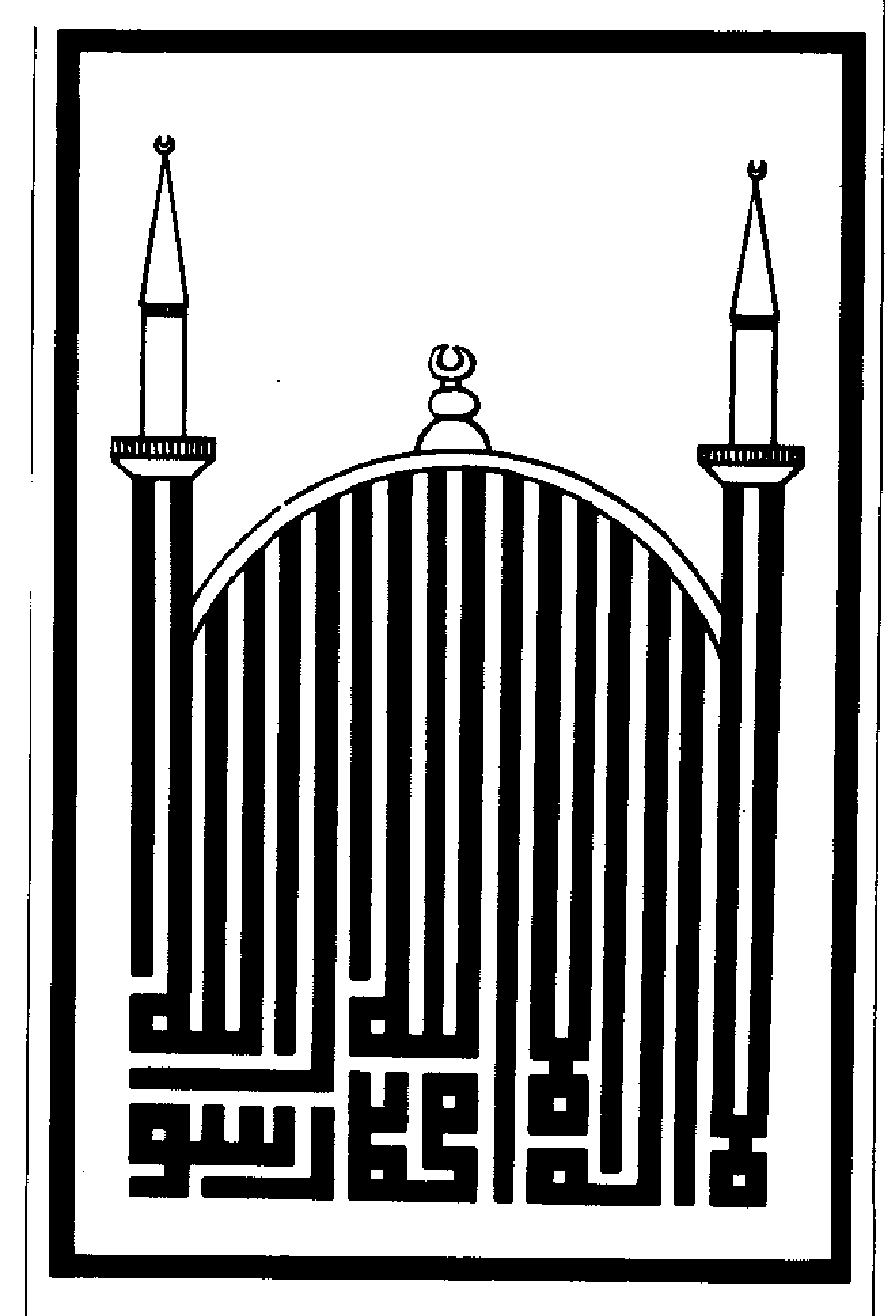
一篇文章的含义是一回事，这篇文章的书法则完全是另一回事，但有时两者紧密相联。书法并不单纯是将一篇文章写出，自身也是一部作品，表达了对整体世界的某种抽象理解。

黑色字迹与字间空白的关系，应该详加研究。传统书法已充分掌握自身的艺术，能够产生极富表现力的作品：充满情感与观念，传递文字的真实意义。任何人观照一部书法作品，首先看到的乃是文字的造型之美，然后才及于语言的含义。有时，语言的意义甚至会受字体的审美效应干扰。

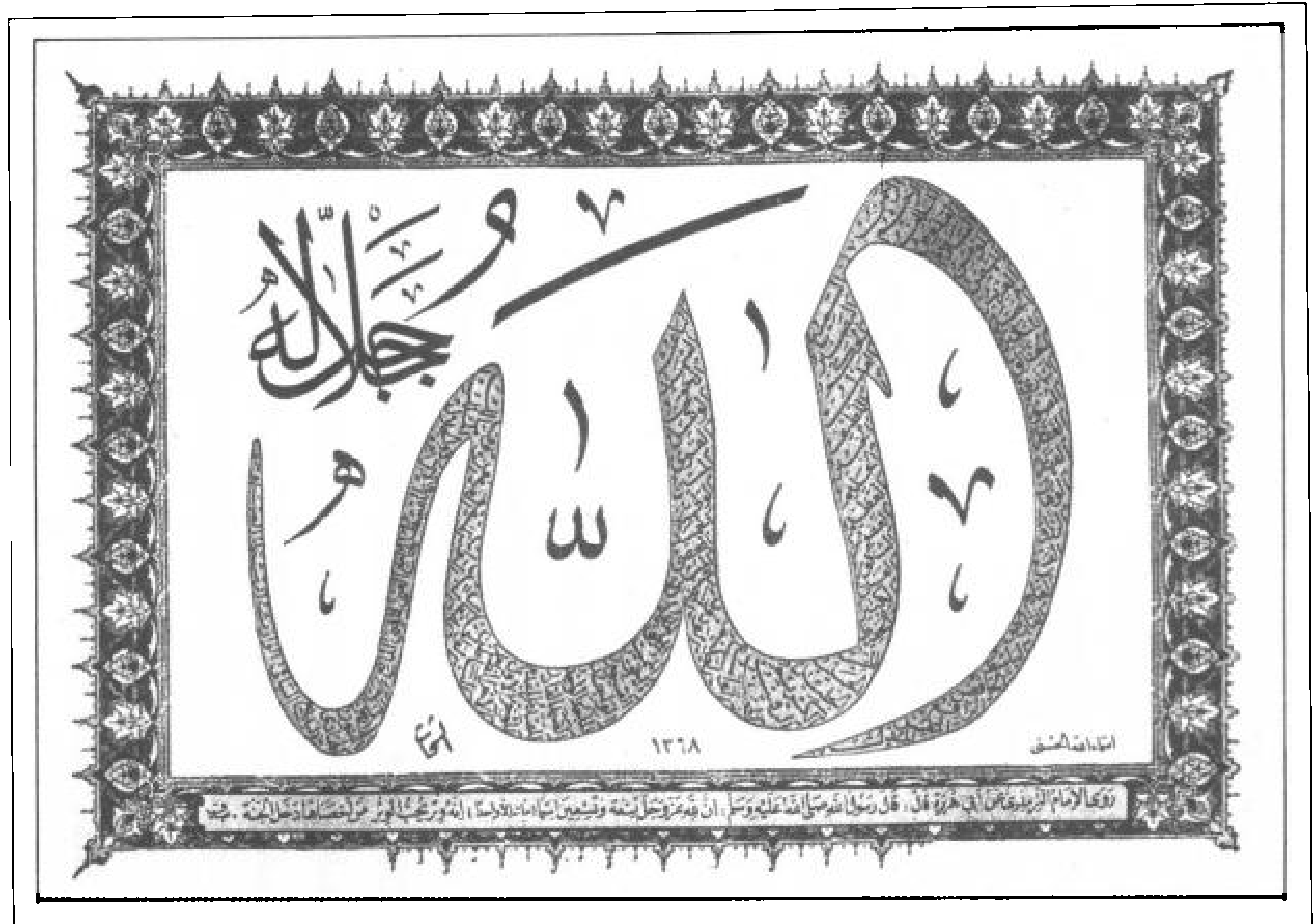
书法艺术是由知觉丰富而多样的层次所构成的：最初是感知总体布局，随后是感知黑白相间的轻重比例，再次是感知节奏与韵律，最后才是辨识文字——先是辨识字词本身，然后再辨识书法形式的深层含义。

准备工夫

20世纪是一个讲究速度和效益的时代，但书法依然代表着耐心。在这里，没有捷径可走。书法实践需要长年学习，需要吸收、消化与书法有关的各方面文化知识。临摹大师的作品也是必要的，汲取书法大师所提供的丰富养料，有助于提高审美境界。



土耳其库法体书法作品(16世纪)，意为“除真神外别无神，穆罕默德是神的使者”。



这是安拉的名字。字母笔画内的小字，则叙述安拉的种种。

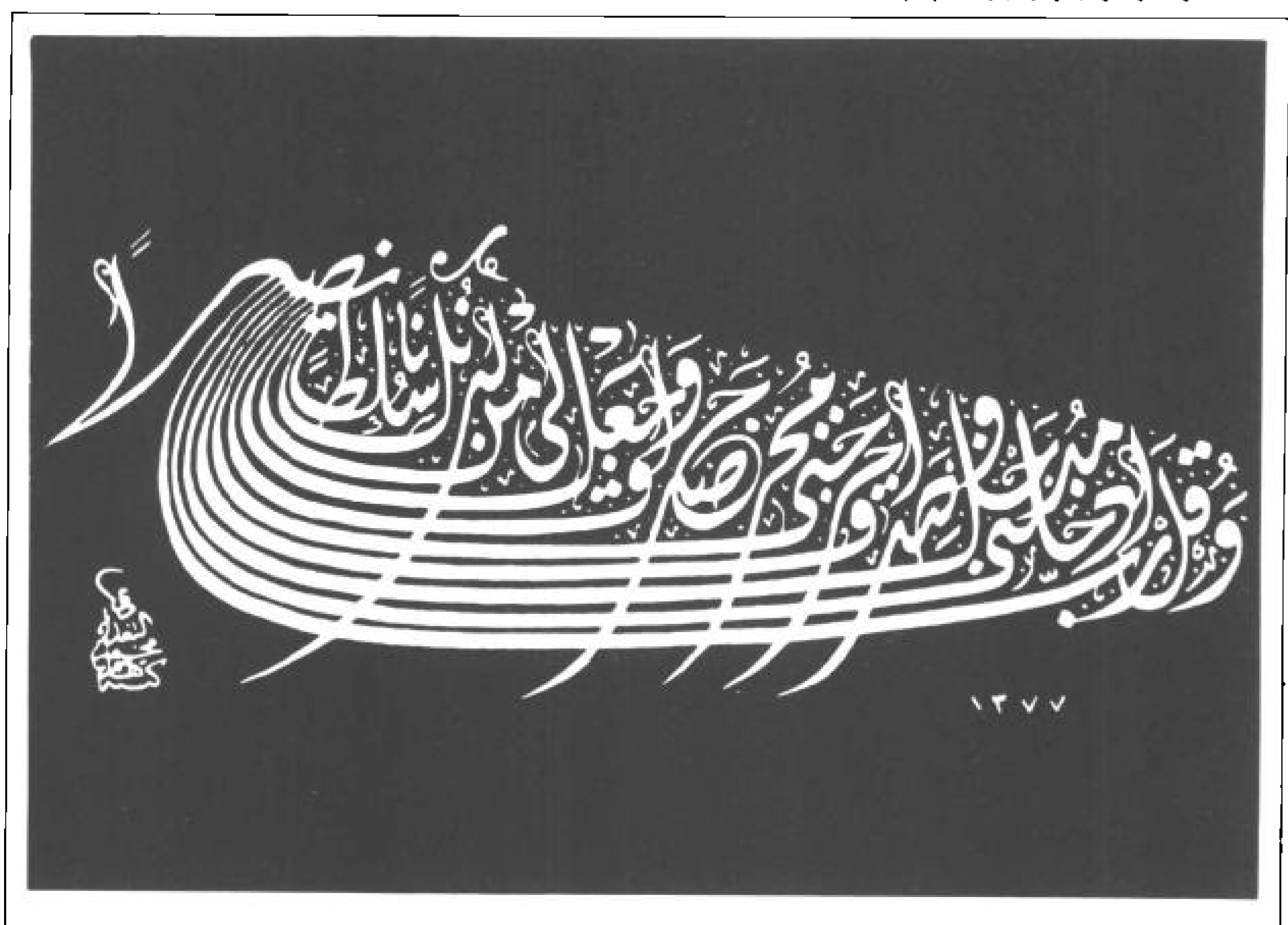
果树的发育是缓慢的。它吸取地下的养料，使每颗果实都饱满、香甜、富于光泽。书法家也必须使他的艺术成熟和丰富起来。他逐渐积累起来的知识，通过艺术实践而得到发挥，使其作品表现出无限精妙的变化。

长期积累的知识及精神上的准备，既引导着书法家迈向他独特的艺术道路，建立自己的风格；也凝聚于他的笔端，化为一点一画、一字一句，随墨汁而流泻于纸上，仿佛随艺术家的血管流淌而出的血液。书法家的精华全都融化在墨水里，所以才能从笔端涌现。

呼吸

书法家调节和控制呼吸的能力，反映在手的运动中，……常人的呼吸受本能支配。在学习书法的过程中，书法家学会了调整呼吸，利用书写过程的间隙换气。

运笔的推与拉及书写时的吐气与吸气，节奏互相配合。笔画较长时，书写者要屏住呼吸，以免呼吸的起伏影响笔画的均匀流畅。在书写一字一句之前，他必须注意写至何处可以换气，并重蘸墨水。在一幅作品中，停顿的地方都设定于特定的位置。到该停顿处，即使尚能屏住呼吸，或笔内墨汁未尽，也需中断。



20 世纪的阿拉伯文书法。

传统的书法家一向不喜欢自来水笔。自来水笔的墨水可以无间断地流出，调息因而成为多余，书写过程也不需再体验时间的节奏。

全神贯注

当书法家全神贯注之时，即表示他生命的能量开始运转，足以克服所有的压抑和障碍。他在自身生命的最深处，寻找自己的真正道路。

他的整个身体必须参与书写过程，并与他的精神协调一致。周围的视觉与听觉世界必须化为空无，他才能进入全神贯注的状态。他必须创造一种宁静的气氛，并摆脱日常生活的忧烦与干扰。那是一种真空状态，仿佛世界万物都从他的周遭消失了，他将是这个球形真空的中心。如此，他将发现一个丰富多彩的世界，在这个世界中，他是唯一的主人。他的身体顿失重量，手仿佛长出双翼，而他的表达方式则变得更加深沉与真实。他的内在能量将臻于最高峰，并传达到书写中。凝神静气为书法家带来更为纯净、清澈的视野。

超越规则

书法规则是传统的捍卫者，不同世代书法家之间的联系。毫无疑问，书法规则因不同的国度和不同的书法


الا بذكر الله تطمئن القلوب

大师而有所不同，但都可以节制书法家的内在冲动，防止他们的感情过于奔放不羁。规则问题曾一再引起不同书法家之间的激烈争论。

书法规则所确立的尺度，乃是一种理想的衡量依据。但是真正的书法家必须超越规则——一部真正的书法作品，必然包含某种难以界定、不可捉摸和生气勃勃的东西，使它超越了所有的规则。为此，他必须先服从规则的限制，然后才去超越。

空间

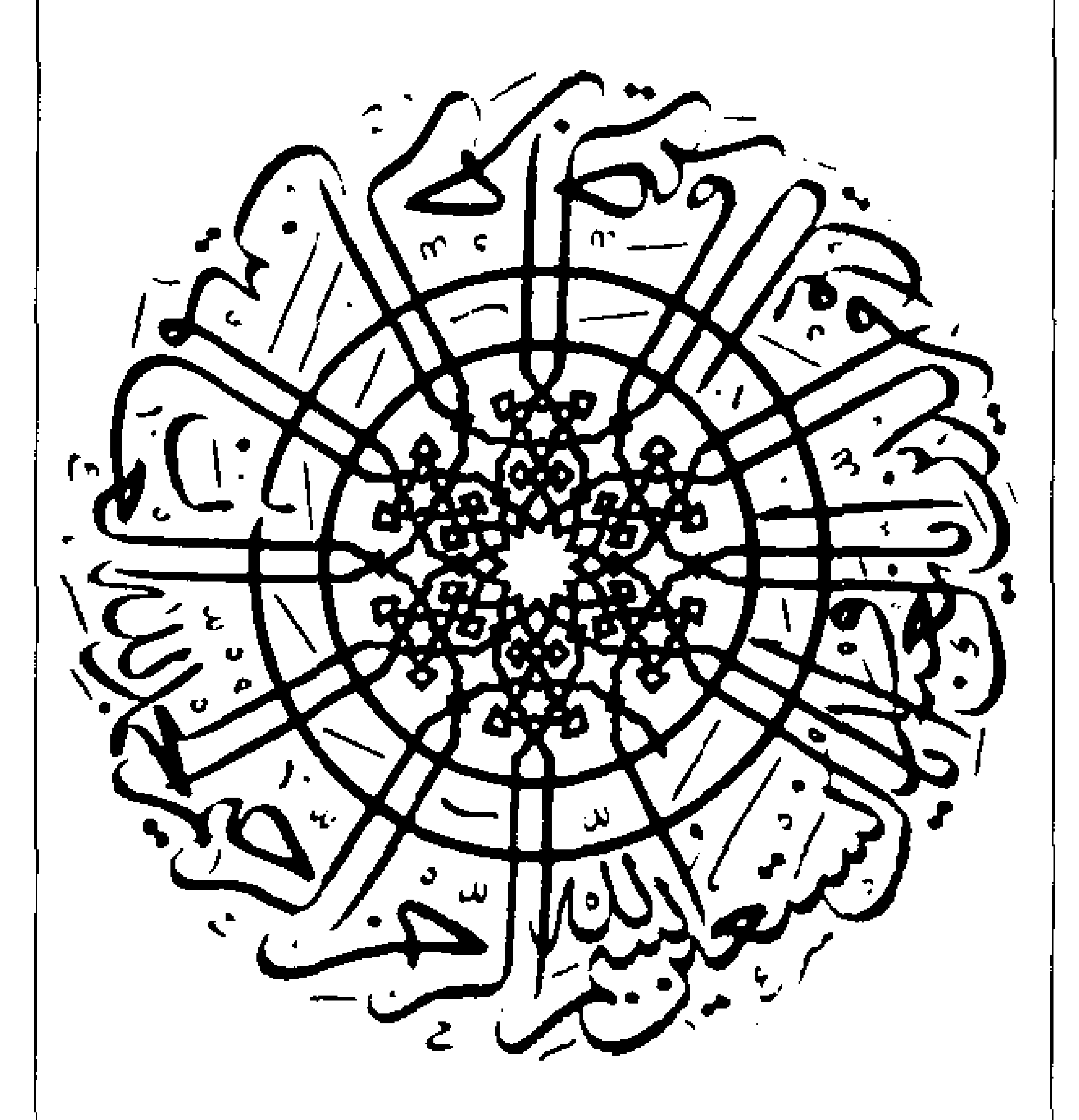
在一部书法作品中，并没有纯然虚无的空间，而只有黑与白。每一个空间，无论白与黑，都有其自身的价值。这种情形，可以借助建筑来说明：每一种建筑设计都会规定人类活动的空间，墙与墙之间的空间都和墙壁本身一样，是真实而有意义的。在书法中，空白的价值即源于它与墨迹之间的关系，反之亦然。

表现

欢乐、幸福、和平、焦虑以及社会冲突等等，都包容并表现于书法艺术之中。书法由于吸纳了情感，并生动地再现它们，而成为一种普通的语言，哪怕它写的是许多人都看不懂的阿拉伯字母。

书法家全身心溶化在他的艺术中，随着或轻盈或凝重的笔画，一起抑扬顿挫。对他而言，伟大的自由将伴随艺术表现，一起降临。他在墨迹的奔流倾泻之间，发出不得不发出的呼喊之声。

在这个时代，我们不想毫无变化地复制以往时代的书法作品。从古代



石碑拓印或临摹下来的那些作品，虽然在它们的时代具有创新意义并富于表现力，但对于身为后人的我们来说，其中的创新意义与表现力却已荡然无存。每一个时代都应该有自己的审美观点。

哈桑·马萨迪
《书法》
1986年

两种不同形式的书法：左页上图是巴格达风格，下图是图尔提风格的对称书法。

远东的书写艺术

一件作品，无论绘画或书法，
其魅力既来自它所呈现的
一切，也来自
描绘或书写的工具与材料。
由于文字本身，
也由于书写工具，
中国和日本的书法，
长久以来，对西方人来说，
常常是一个不易了解的谜。
下面所摘录的文章，
或者出自学者之手，
或者出自思想家与诗人之手，
可能包含误解、扭曲与想象，
但也呈现了一些可贵的洞见。



纸之路

撒马尔罕的阿拉伯征服者，可能是在公元750年左右，从被他们俘虏的中国人那里，学到了利用破旧丝帛造纸的工艺。在此之前，据说中国人一直严守着造纸技术的秘密。不过，事实上，造纸工艺在公元600年左右，即已东传朝鲜和日本，并在那里蓬勃发展。

至于墨西哥的玛雅人及较晚近的奥托米(Otomi)印第安人，他们所以能够制造深色的纸，想必是原始蒙古人种向美洲迁徙的结果（其迁徙路线为越过白令海峡进入北美洲，然后沿太平洋岸南下）。

就这样，“纸之路”缓缓地延伸到世界各地。向西的路线，即循着日后著名的“丝绸之路”，自撒马尔罕逐渐向西推进：从中亚到波斯，再到埃及、北非，然后到达西班牙。西班牙的第一个造纸中心建于1154年，比蔡伦造纸术的发明晚了1000余年。

造纸术在向西传播的过程中，经历了许多变化。丝帛不再被用作造纸原料（在中国也是如此），因为这种原料得之不易，价格过高。取而代之的是大麻、亚麻或棉花碎片。用这类材料造纸的方法，经由伊斯兰教世界（在那里，它又经过好几个阶段的演变），逐渐传入欧洲。但由于早先以破旧布帛为原料，在好几个世纪里，欧洲人一直把纸称为“布浆纸”。

西方的印度墨

中国品质优良的墨，具有惊人的稳定性。中国画在裱糊时需要很高的湿度，但即使经过高湿度的处理，画纸上的墨迹仍然不会漫漶、消失。

欧洲人的印度墨，其实与印度并无关系，这只是一种称呼。但它被称为“印度墨”，也是由于它的稳定性。印度墨的稳定性，来自其粘着剂中的树脂成分，品质因所用树脂的不同而有所差异，故与真正的中国墨并不相同。印度墨广泛地用于书法、绘画、乐谱书写、图表绘制等。

伊路兹(Claire Illouz)

《学者七宝》

1985年

在纸上挥洒的笔

质地优良的纸，运笔自如的手，臂肘按压在写字台上的轻重，以及与心身运动协调的书写过程——按照罗兰·巴特在《符号王国》一书中的说法，这一切构成了远东书法的基本面貌。不过，扩而言之，这一切也是所有书写艺术的基本特质。

通过文具，我们进入符号的王国，……每个国家的文具都有各自的特色。美国的文具种类繁多，制作精准而巧妙。那是属于建筑设计师和学生的文具，使用它们书写或绘制任何



中国画家的墨竹，18世纪作品。

符号、姿势始终可以保持轻松自如。这些文具本身已显示，人们只需凭借各种商品，就能轻易地将记忆、阅读、教学及人际交流中的诸多内容，转化为符号，而无需付出额外的努力，将自己投入书写之中。法国的文具，依然属于会计师、抄写员、书记及店铺主人，常可在“创建于一八××年的商号”中购得——刻有镶金字样的黑色大理石匾，始终挂在店门上。它们的典型产物，是备忘录和法律文件。它们的主顾，则是永恒的抄写员，福楼拜(Flaubert)笔下的布瓦尔(Bouvard)和白居谢(Pécuchet)，……

日本的文具，则注定为表意文字服务。乍看之下，表意文字起源于绘画，其实，倒是绘画起源于表意文字(这一点很重要，因为艺术必定从书写和表现开始)。日本文具所产生的线条，排除了一切涂抹或重写的可能(因为日本文字要求一次落笔成字)，所以它没有发明擦除墨迹的用具或任何类似的东西(擦子的存在，意味着线条可以消除，墨迹可以变淡或变小)。日本文具的所有面向，都只顾及写出文字的过程，而不考虑任何修改。这样的文字，本身即包含着矛盾：它既是不可更改的，却又是极其脆弱的。虽然只是书写工具在纸上滑行，留下的痕迹却不容改变，仿佛刻在纸



上。日本的纸张，种类数以千计。在许多纸张表面，都留存着原料的痕迹：或是浅色的稻草，或是压碎的草叶。还有书写用的簿子，由折叠的纸页装订而成，仿佛未经裁切的书籍。笔墨在敞开的纸面挥洒，丝毫不觉墨迹的扩散，也不理会墨渍是否浸透纸页反面（此时，正反两面的墨迹，形同互为比喻的记号）——它不可能像羊皮纸一样，刮除原先写下的线条（线条一旦被刮除，顿成隐藏的秘密），重新再写。至于毛笔（在濡湿的砚台上轻轻摩擦，蘸取墨汁），更有种种姿态，恰如灵活的手指。西方古代的鹅毛笔只能写出较粗或较细的笔画，而且每写一笔都只能顺着一个方向。毛笔却能在纸上挥洒自如，勾提撇捺，曲折跳跃——犹如灵巧的手，在空际创造符号，无所阻碍。

罗兰·巴特

《符号的王国》

1970 年

汉字的权威

全世界约五分之一的人口使用表意文字，而不是拼音文字。文字体系与社会、心理结构之间，究竟有怎样的因果关系，姑且不论。但我们可以肯定，不同的文字体系各自对应着不同的社会、心理结构。

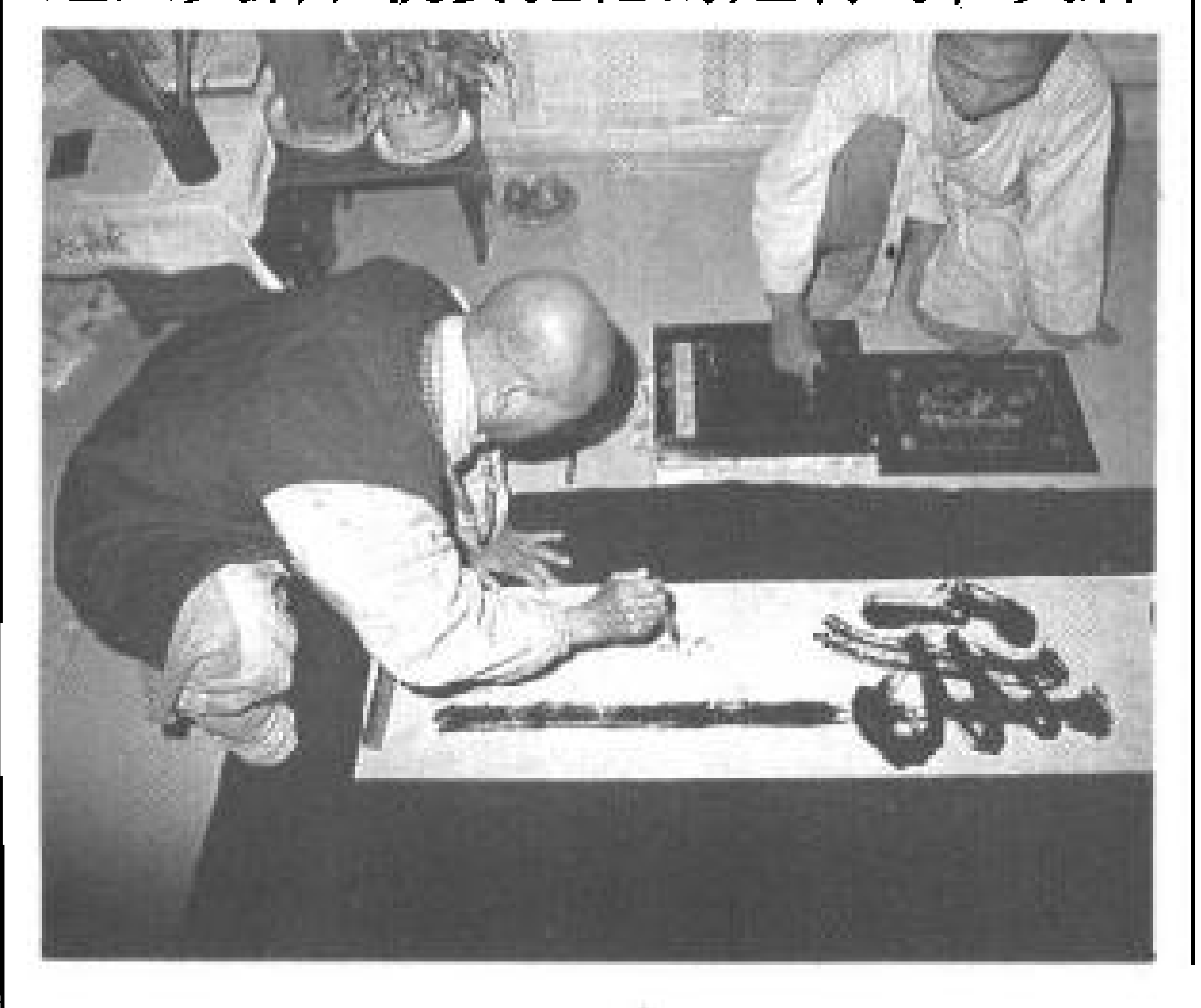


中国文字并没有发展为以语音符号代表语言的拼写系统。因此，无论从什么角度看，我们都不能说它是口头语言的再现。或许正是因为这样，每个书写符号（汉字）都和它所代表的对象一样，一直保有原初的权威。我们没有理由认为，在古代中国，口头语言的威力不如文字，但后来，口

头语言的力量确有可能被书写符号削弱了。与此形成鲜明对比的，是在那些很早就采用字母（音位符号）或音节符号（如日本假名）的文明中，口头语言（而非文字）接收了巫术和宗教的全部威力。事实上，从地中海沿岸到印度次大陆的所有主要文明，都高度重视口头语言和语音的价值。我们应该已注意到，在中国，我们看不到这种现象。

每个汉字都是一个个体，一个字就是一个标记（权力的标记、识别的标记，以代表所有权或制造者）。中国的印章通常刻字，近东或西方的印章则通常刻画。单个的音节符号或字母，都不能成为识别标记。更重要的是，在拼音文字中，任何单一符号都不能单独表示一个实体，而只能成为一个语词的一部分。

在中国，一个被写下来的名字，就和雕像或画像一样，具有代表一个人的功能。因此，如果死者的灵魂要进入灵牌，就要把他的姓名写在灵牌



上。同样，镇恶辟邪的护家神，有时被绘制成画，有时只要写上其称号即可。〔…〕

拼音文字体系与语言的实际变化，紧密地联系在一起。与此相反，中国的文字体系却独立于语音的演变，独立于方言甚至语言的变化之外。正是这种独立性，使得书面汉语成为一种不同寻常的文化工具。

在中国，源远流长的文字形式，在世代传承之后，产生了一个特殊的结果：由于字形本身长久保持不变，所以每个字都积累了多重的含意，由此便引起了阅读汉语文献的困难。这种困难，与其说来自书写系统本身的复杂性，倒不如说来自字义的多重性。汉字尽管笔画复杂，毕竟有章有法，但要理解来自不同时代和不同作者的大量复杂字义，确实相当困难。

由于世代相传的持续积累而丰富起来的书面语，已使汉字成为储存全部中国心智遗产的宝库。然而，口头语言也因此被贬到非常低的地位，仅用于表达日常生活的平凡内容。毫无疑问，这种情况，在很大程度上可以说明文字与书写在中国文明所扮演的角色，以及文人阶层在中国社会之中的地位。

雅克·杰内(Jacques Gernet)
《文字与民族心理》
1963年



组合、变形的意象

比利时诗人兼画家昂希·米修(Henri Michaux)，在亚洲旅游期间（1930-1931）接触到中国文字后，大为惊讶。面对汉字，他觉得自己简直是野蛮人。在下面摘录的文章中，我们不难发现，他对汉字其实多有误解。

中国文字的创制，最令人惊讶的，是中国人不喜欢以个别文字直接摹写、代表一整个东西，而偏好用局部来表示整体。结果原本可能普遍使用的中文，却除了传播到朝鲜和日本外，从未越出中国的疆界。

对一个从未学过中文的人来说，在2万个汉字当中，能够依形辨义的字不会超过5个。相对来说，埃及象形文字就与此不同，它们或它们的组成成分，是很容易辨识的。

中国人对组合显然有强烈的兴趣。让我们来看一个简单的例子："椅"字。这个字由下列成分构成："木"、"大"、"可"。整个"椅"字很可能是依照下述的思维方式组成的：一个蹲着或站着的人（译者按：可能指"大"），在一件木制品旁边发出愉悦的赞叹（译者按：这是作者对"可"的解释）。对于不曾学过汉字的人来说，假使能辨识一个字的不同构成成分，多少是有帮助的。但如果你预先并不知道要解读的是什么字，你根本不能发现它的组成成分。



昂希·米修的作品，题为《运动》。



中国人没有想到用椅子的座位和腿，来表示椅子本身。他们以适合自己的方式找到了“椅”字：利用周遭事物，几经斟酌，间接而含蓄地暗示所要代表的对象。对他们来说，字的构成是一种智力的推演，而不是对外在事物的直接描摹。而所谓推演，也仅是暗示而非明确的推理。

仅就这个“椅”字而言，我们就可察觉，中国人是多么地不喜欢事物未经修饰的原初外观。他们的审美趣味在于组合，在于象征性、比喻式的表现手法。即使有些文字在初创之时与它们所代表的事物，在外形上十分相似，不久以后，这种相似的外形也会变形和简化。

例如，几个世纪以来，“象”字经历了8次变化。起初，它有一只象鼻。几个世纪后，它仍然保有这只象鼻，但这只可怜的动物已被迫像人一样直立起来。过了一段时间，它失去了眼睛和头。再往后，连身躯也消失了，仅留下腿、脊柱和肩膀。后来，它重新装上了头，但除了腿以外，失去了其他一切。再后来，它被扭曲成一条蛇的形状。最后，无论你喜欢与否，“象”字变成这个样子：它有二只角，一条腿上还出现一个乳头。

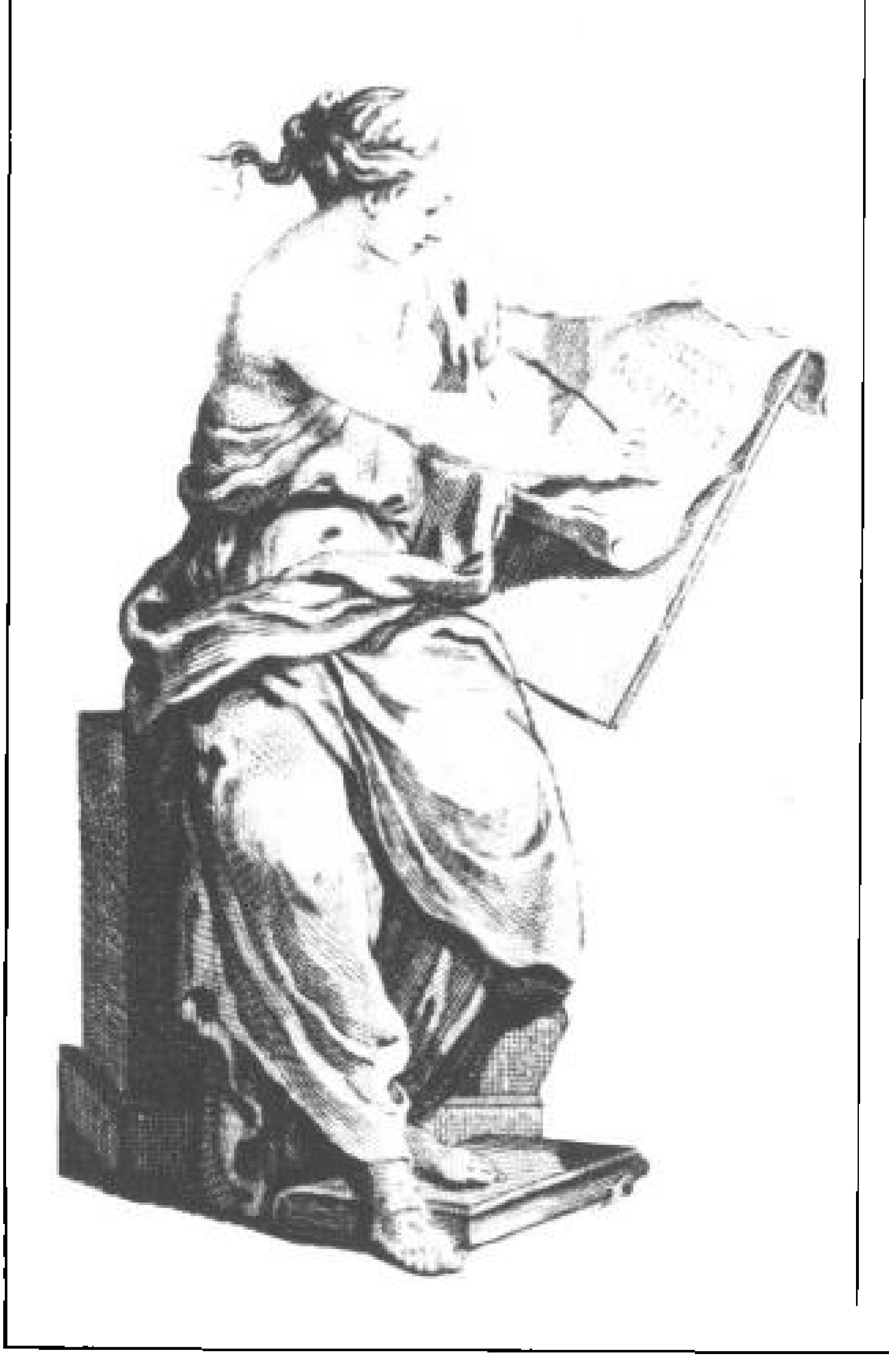
昂希·米修

《一个野蛮人在亚洲》

1933年

希腊字母及其他

启蒙时代的代表性巨著《百科全书》搜罗了迄至当时各个领域的许多重要的先进研究成果。其中“书写艺术”卷完成于1763年，首次对全世界各大文字系统提出学术性的整理与讨论，虽然包含今日看来奇怪的错谬，却反映西欧人当时的世界观。



“书写艺术”卷导言

我们自信，公众将会欢迎本书所提供的古今字母汇编。虽然它们不如原先预期的那样详尽，至少比以前的任何类似汇编都更为准确。

我们特别着意于从最原始的资料来整理这些字母表。我们经常同时参照不同的版本，以便比较鉴别，择善而从。〔…〕

万物均应遵循一定的法则。字母表的排列也必有其原则。在这里，我们就先解释一下我们遵循的原则。

我们认为，字母表的排列次序应以希伯来字母为首，紧接着是从它派生出来的其他字母，如撒马利亚语(samaritain)、叙利亚语、阿拉伯语、埃及语、腓尼基语、帕尔米拉语(palmyrénien)、叙利亚－加利利语(syro-galiléen)和埃塞俄比亚语的字母表。由此我们过渡到古希腊和拉丁字母表，再继续涉及由这两套字母衍生的各种欧洲字母。

然后，我们再列入亚美尼亚语、格鲁吉亚语和古波斯语的字母表。这些字母系统，无论从字形看，或从各别字母所代表的语音看，似乎都与上述字母系统没有什么渊源。接着，我们排列各种印度字母表：格兰塔语(grandan)、梵语、孟加拉语、泰卢固语(telugu)、泰米尔语、暹罗语、巴厘语、藏语、鞑靼语和日语的字母表。

最后，我们以汉字结束。就年代

ALPHABET GREC.

Figura		Nomen	
Α	α	ἄλφα	Alpha
Β	β ϐ	βῆτα	Vita
Γ	γ ϒ	γάμμα	Gamma
Δ	δ δ	δέλτα	Delta
Ε	ε	ἐψιλὸν	Epsilon
Ζ	ζ	ζῆτα	Zita
Η	η	ἦτα	Ita
Θ	θ ϑ	θῆτα	Thita
Ι	ι	ἰῶτα	Iota
Κ	κ	κάππα	Cappa
Λ	λ	λάμβδα	Lambda
Μ	μ	μῦ	My
Ν	ν	νῦ	Ny
Ξ	ξ	ξῖ	Xi
Ο	ο	ὀμικρὸν	Omicron
Π	ϖ π	πῖ	Pi
Ρ	ρ	ῥῶ	Rho
Σ	σ ς	σίγμα	Sigma
Τ	τ ⲧ	ταῦ	Tau
Υ	υ	ὑψιλὸν	Ypsilon
Φ	φ	φῖ	Phi
Χ	χ	χῖ	Chi
Ψ	ψ	ψῖ	Psi
Ω	ω	ὠμέγα	Omega

久远言，汉字与希伯来和撒马利亚文字相近。但由于汉字在本质上是一种象形文字系统，最初只是描摹它所表示的物体，往后的发展也与字母拼写无关，因而我们只得把它排在最末的位置。这种安排，丝毫没有意思要否认它的悠久历史——对于汉字起源甚早的事实，我们深信不疑。

第 8 表：希腊字母

这里采用的希腊字母，源自西盖翁(Sigée)出土的一块古希腊碑刻铭文。富尔蒙(Fourmont)神父曾至希腊旅游，将铭文带回法国。1727 年，博学多才的奇萧尔(Chishull)先生将铭文发表。这“犁田式”铭文的刻写方向有两种：从左到右和从右到左，交互书写。故而我们耗费了很大的力气，才从中复制出希腊字母。

当时希腊的书写习惯是从左到右，而从腓尼基人那里引进的书写方向则是从右到左。很自然，在大理石上雕刻这些铭文的希腊人，并没有从两者之中选取其一。相反，他们同时采用两种书写方向。〔…〕

最古老的阿拉伯文字称为“库法体”，系因幼发拉底河畔的库法城(Coufah)而得名。今日通行的文字则是由莫克拉赫(Moclah，活跃于933年)创立的。

莫克拉赫是当时哈里发朝中的大臣，因数次参与阴谋而先后赔上了右

手和左手，最后更被割去舌头。公元949年，他在痛苦悲惨之中了却了余生。

据记载，当他被判截去右手时，他抱怨说，他被当作普通小偷对待了，他那只即将被截断的右手曾抄写过3部《可兰经》。他所抄写的《可兰经》，一直被视为最完美的典范。

事实上，他的抄本，因为字体优美典雅，一直受到后人钦仰——尽管根据阿拉伯人自己的看法，它们后来又被伊本－博瓦德(Ebn–Bauvad)的抄本超越了。另有一些人，更将今日通行的这种优美字体的发明，归诸伊巴·莫克拉赫(Eba Moclah)的兄弟阿布达拉－阿尔－哈桑(Abdallah–al–Hassan)。

有些库法体铭文幸存至今，字体特别优美。但装饰线条过度繁复，使得其中的文字格外难以辨识。

第9表：哥特字母

最早将文字引进哥特族的，是哥特人厄费拉斯(Ulphilas)。在瓦林斯(Valens)皇帝时代，他是哥特主教狄奥菲鲁斯(Théophile)的继承人。然而，有些作家相信，厄费拉斯本人并不曾创制哥特字母。他们认为，他之所以被视为哥特字母的创始人，只不过因为他曾使用这套字母从希腊文迻译《圣经》。

然而，我们有理由认为，这些作

Moeso Gothique. Gothique Carré.
Ex Alberto Durero

Fig	Valeur
λ	A
Б	B
Γ	Γ
Ꝺ	D
Є	E
F	F
G	G. J
h	H
ïI	I
K	K
λ	L
M	M
N	N
Ꝋ	O
Π	P
ϭ	hp
R	R
S	S
T	T
ψ	TH
n	V
u	Q
ϒ	W
X	CH
Z	Z

a b c d e f g h i k l m n o p q r ſ s t u v w x y ʒ ʒ z

家的论断是毫无根据的。他们只不过希望将哥特文字的发明推到更古老的年代，而所凭藉的仅仅是想象。如果我们采信他们的说法，那么在卡蒙泰(Carmenta)跟随埃万德尔(Evandre)从希腊进入意大利之前，哥特族人已经拥有自己的文字了。他们甚至将哥特文字的创立，远推至洪水时代之前，即巨人的时代。他们相信，北欧留存至今的大批石柱，就是这些巨人树立的。

为了证明如此轻率的说法，这些作家也必须将希腊文字的创立推到更早以前的远古时代，因为他们无法否认，哥特文字原本是从希腊文字派生出来的。

第 10 表：俄罗斯字母

罗马帝国晚期的历史学家认为，在拜占庭皇帝迈克尔·帕夫拉戈尼亚(Michel Paphlagonien，即迈克尔四世，？－1041)统治时期以前，俄罗斯人（或说莫斯科人）并没有自己的书写体系。到了迈克尔统治期间，他们才采用斯拉夫的语言和文字，其字母源自希腊文。俄罗斯人认为自己属于斯拉夫人，但他们的沙皇相信自己是罗马人的后裔——沙皇以为自己是君士坦丁堡帝王们的后代，而这些君士坦丁堡的帝王自称罗马人。

法兰西学院的吉拉尔(Girard)神父，声誉崇隆，著有杰作《论同义词》

Russe	Moderne	Russe	Ancien
А А а	Азъ	А҆	а҆зъ
Б Б б	Буки	Б	бꙋ́ки
В В в	Вѣдь	В	вѣ́ди
Г Г г	Глаголь	Г	глаго́ль
Д Д д	Добро	Д	добро̀
Е Е е	Есть	Є є	є҆́сть
Ж Ж ж	Живѣте	Ж	живѣ́те
S S s	Sѣло	Ѕ	ѕѣлѡ̀
З З з	Земля	З	землѧ̀
И И и	Иже	И	и҆́же
І І і ïи	Іѣ	Ї ї	
К К к	Како	К	ка́кѡ
Л Л л	Люди	Л	лю́ди
М М м	Мыслѣте	М	мысле́те
Н Н н	Нашъ	Н	на́шъ
О О о	Онъ	О	ѻ҆́нъ
П П п	Покой	П	поко́й
Р Р р	Рцы	Р	рцы̀
С С с	Слово	С	сло́во
Т Т т	Твердо	Т	тве́рдо
У У у	У у	Ѵ Ꙋ	ꙋ҆́къ
Ф Ф ф	Фертъ	Ф	фе́ртъ
Х Х х	Хѣръ	Х	хѣ́ръ
Ц Ц ц	Цы	Ц	цы̀
Ч Ч ч	Червь	Ч	че́рвь
Ш Ш ш	Ша	Ш	ша
Щ Щ щ	Ща	Щ	ща
Ъ Ъ ъ	Еръ	Ъ	є҆́ръ
Ы Ы ы	Еры	Ы	є҆ры̀
Ь Ь ь	Ерь	Ь	є҆́рь
Ѣ Ѣ ѣ	Ять	Ѣ	ѧ҆́ть
Э Э э	Э	Є	
Ю Ю ю	Ю	Ѯ Ю	кси̑
Я Я я	Я	Ѱ	пси̑
Ѳ Ѳ ѳ	Ѳита	Ѳ	ѳита̀
Ѵ Ѵ ѵ	Ѵжица	Ѵ	ижица

Ord.	Val.	Firo-Canna.	Catta-Canna.	Jmatto-Canna.
1	a	あ	ア	[illegible]
2	je	ゑ	ヱ	[illegible]
3	i	い	イ	[illegible]
4	o	を	ヲ	[illegible]
5	u	う	ウ	[illegible]
6	fa	は	ハ	[illegible]
7	fe	へ	ヘ	[illegible]
8	fi	ひ	ヒ	[illegible]
9	fo	ほ	ホ	[illegible]
10	fu	ふ	フ	[illegible]
11	ka	か	カ	[illegible]
12	ke	け	ケ	[illegible]

及法语语法书。他在死前还编撰了一部拉丁文－法文－俄文的语法及词典。他将全部手稿都留给了他的朋友，常任王室印刷师勒·布雷东(Le Preton)先生。数年前，勒·布雷东将这部巨著赠送给俄罗斯人，唯一的条件是他们必须给予吉拉尔应得的荣誉。

第24表：日本假名

此表包括3套不同的日文字母。第一套称为“平假名”，第二套称为“片假名”。一般说来，这两套字母通用于平民百姓之间。第三套称为“大和假名”(jamatto canna或imatto canna)，仅使用于天皇的宫廷，其名称源自Jammasriro省，即都城所在地。

显而易见，这3套字母的要素都来自汉字，……但发音与汉字不同。由于每个字都代表一个完整的音节，所以与我们西方人的文字相比，有其必不可免的缺陷。我们的字母代表单个的元音或辅音，更能表达各种语音。

这3套字母是否在欧洲人抵达日本之前就已经存在，日本人是否自己发明了这些字母，这我可不知道。日本学者能像中国人那样流畅地阅读中国书籍，但对于相同的汉字，他们却读出不同于中国人的发音。日本人也能使用汉字写作，为了使阅读更为方

便，他们常常在汉字之间夹注他们自己的字母。满洲的鞑靼人也是这样做。我忘了提醒一句：日本人也和中国人一样，采用由上而下、从右到左的书写方向。

第25表：汉字部首

中国人没有字母。汉语中的语音数量极为有限，故与任何字母拼音系统都不相容。要用我们西方的字母体系或其他字母体系来表达汉语语音，是办不到的。汉字的数量大约是8万个，但音形单元（vocables，按：当系指汉字的偏旁部首）仅有328个，全都是单音节字。因此，平均每个音形单元都会成为243或244个汉字的组成部分。

如果我们有时还会为法语中数量不多的同形同音而异义的词伤脑筋的话，可以想见，每个语音都拥有大约244种不同意义的汉语，势必为中国人带来了无穷无尽的困扰。

《百科全书》



Alphabets Orientaux Anciens

Voyelles de l'Hébreu — Nom	Valeur et Son	Valeur numérique	Rabbinique (Des lettres le Nom et la Valeur est le même qu'en Hébreu)		Samaritain		Hebreu Quarré — Valeur	Nom		Forme
Camets	â	1	אלף	א	ࠀ	ࠀ	A	Aleph	אָלֶף	א
Tsere	ê	2	בית	ב	ࠁ	ࠁ	β	Beth	בֵּית	ב
		3	גימל	ג	ࠂ	ࠂ	Gh ou γ	Gimel	גִּימֶל	ג
Chirek Gadol le grand i		4	דלת	ד	ࠃ	ࠃ	Dh	Daleth	דָּלֶת	ד
Cholem	ô	5	הא	ה	ࠄ	ࠄ	H	He	הֵא	ה
Schurek	u	6	וו	ו	ࠅ	ࠅ	V	Vau	וָו	ו
		7	זין	ז	ࠆ	ࠆ	Z ou ζ	Zayin	זַיִן	ז
Voyelles Brèves		8	חית	ח	ࠇ	ࠇ	Hh ou χ	Cheth	חֵית	ח
Patach	a	9	טית	ט	ࠈ	ࠈ	T	Teth	טֵית	ט
		10	יוד	י	ࠉ	ࠉ	I	Iod	יוֹד	י
Segol	è	20	כף	כ	ࠊ	ࠊ	Ch	Caph	כַּף	כ
Chirek katon le petit i		30	למד	ל	ࠋ	ࠋ	L	Lamed	לָמֶד	ל
Camets Chatoph	o	40	מם	מ	ࠌ	ࠌ	M	Mem	מֵם	מ
		50	נון	נ	ࠍ	ࠍ	N	Nun	נוּן	נ
Kibbuts	u	60	סמך	ס	ࠎ	ࠎ	S	Samech	סָמֶךְ	ס
Voyelles très brèves		70	עין	ע	ࠏ	ࠏ	Aspirat	Ayin	עַיִן	ע
		80	פא	פ	ࠐ	ࠐ	Ph	Pe	פֵּא	פ
Schewa	e	90	צדי	צ	ࠑ	ࠑ	Tf	Tsade	צָדִי	צ
Chatef Patach	a	100	קוף	ק	ࠒ	ࠒ	Q ou K	Coph	קוֹף	ק
		200	ריש	ר	ࠓ	ࠓ	R	Resch	רֵישׁ	ר
Chatef Segol	ai	300	שין	ש	ࠔ	ࠔ	S	Schin	שִׁין	ש
Chatef Camets	o	400	תו	ת	ࠕ	ࠕ	Th	Tau	תָּו	ת

Finales du Rabinique

Caph ך 500 — Mem ם 600 — Nun ן 700 — Pe ף 800 — Tsade ץ 900 — Aleph א 1000

Finales de l'Hébreu

Tsade ץ 900 — Pe ף 800 — Nun ן 700 — Mem ם 600 — Caph ך 500

Exemple de l'Hébreu Quarré Ponctué et sans Points Ps. 3

2 יְהוָה מָה רַבּוּ צָרָי רַבִּים קָמִים עָלָי׃ 3 רבים אמרים לנפשי אין ישועתה לו באלהים
סלה 4 ואתה יהוה מגן בעדי כבודי ומרים ראשי 5 קולי אל יהוה אקרא ויענני
מהר קדשו : סלה

Echantillon d'Ecriture Rabinique Ps. 3. v. 5 et 6

Samaritain

Alphabet Arabe

Valeur	Nom	Finales	Médiales	Initiales		II Mauritanique ou Occidental	I Cuphique ou Oriental
A	Alif	ا ـا	ـا	ا ا	A	ܐ ܐ ܐ	ܐ ܐ ܐ
B	Be	ـب ب ب	ـبـ ـبـ	بـ بـ ب	B	ܒ ܒ ܒ	ܒ ܒ ܒ
T	Te	ـت ت ت	ـتـ ـتـ	تـ تـ ت	G	ܓ ܓ ܓ	ܓ ܓ ܓ
TZ	Thse	ـث ث ث	ـثـ ـثـ	ثـ ثـ ث	D	ܕ ܕ ܕ	ܕ ܕ ܕ
G	Gim	ج ـج	ـجـ	جـ ج	H	ܗ ܗ ܗ	ܗ ܗ ܗ
H	Hha	ح ـح	ـحـ	حـ ح	V	ܘ ܘ ܘ	ܘ ܘ ܘ
CH	Cha	خ ـخ	ـخـ	خـ خ	Z	ܙ ܙ ܙ	ܙ ܙ ܙ
D	Dal	د ـد	ـد	د د	Ch	ܚ ܚ ܚ	ܚ ܚ ܚ
DZ	Dhsal	ذ ـذ	ـذ	ذ ذ	T	ܛ ܛ ܛ	ܛ ܛ ܛ
R	Re	ـر ـر	ـر ـر	ر ر ر	I	ܝ ܝ ܝ	ܝ ܝ ܝ
Z	Ze	ـز ـز	ـز ـز	ز ز ز	C	ܟ ܟ ܟ	ܟ ܟ ܟ
S	Sin	ـس ـس س	ـسـ	سـ سـ س	L	ܠ ܠ ܠ	ܠ ܠ ܠ
Sj	Sjin	ـش ش ش	ـشـ	شـ شـ ش	M	ܡ ܡ ܡ	ܡ ܡ ܡ
S	Sad	ـص ص ص	ـصـ	صـ صـ ص	N	ܢ ܢ ܢ	ܢ ܢ ܢ
D	Dad	ـض ض ض	ـضـ	ضـ ض	S	ܣ ܣ ܣ	ܣ ܣ ܣ
T	Ta	ط ـط	ـطـ	طـ ط	Hh	ܥ ܥ ܥ	ܥ ܥ ܥ
D	Da	ظ ـظ	ـظـ	ظـ ظ	Ph	ܦ ܦ ܦ	ܦ ܦ ܦ
'	Ain	ع ـع	ـعـ	عـ ع	Ts	ܨ ܨ ܨ	ܨ ܨ ܨ
G	Gain	غ ـغ	ـغـ	غـ غ	K	ܩ ܩ ܩ	ܩ ܩ ܩ
PH	Phe	ـف ف ف	ـفـ	فـ ف	R	ܪ ܪ ܪ	ܪ ܪ ܪ
K	Kof	ـق ق ق	ـقـ	قـ ق	Sch	ܫ ܫ ܫ	ܫ ܫ ܫ
C	Kef	ـك ـك ك	ـكـ ـكـ	كـ كـ ك	Tz	ܬ ܬ ܬ	ܬ ܬ ܬ
L	Lam	ـل ـل ل ل	ـلـ ـلـ	لـ لـ ل	Th	ܬ ܬ ܬ	ܬ ܬ ܬ
M	Mim	ـم م	ـمـ ـمـ	مـ مـ م	Ch	ܟ ܟ ܟ	ܟ ܟ ܟ
N	Nun	ـن ن	ـنـ ـنـ	نـ نـ ن	Dhs	ܕ ܕ ܕ	ܕ ܕ ܕ
W	Vau	ـو و	ـو ـو	و و	Dz	ܛ ܛ ܛ	ܛ ܛ ܛ
H	He	ـه ـه ه	ـهـ ـهـ	هـ هـ ه	Thz	ܛ ܛ ܛ	ܛ ܛ ܛ
J	Je	ـي ي ي	ـيـ	يـ يـ ي	Gch	ܥ ܥ ܥ	ܥ ܥ ܥ
La	Lamalif	ـلا لا	ـلا	لا لا	La	ܠܐ	ܠܐ

Alphabets Armeniens.

Majuscules. Peintes	Lapidaires	Cursives. Rondes	Majusc.	Minusc.	Noms. Armenien	Latin	Valeur		Valeur Numerique	Numero
	Ա	ա	Ա	ա	այբ	Aib	A		1	1
	Բ	բ	Բ	բ	բեն	Ben	B	ب Arab	2	2
	Գ	գ	Գ	գ	գիմ	Gim	G	ج Arab	3	3
	Դ	դ	Դ	դ	դա	Da	D		4	4
	Ե	ե	Ե	ե	ե	Jetsch	ie		5	5
	Զ	զ	Զ	զ	զա	Za	s	ز Arab	6	6
	Է	է	Է	է	է	E	E		7	7
	Ը	ը	Ը	ը	ըթ	Jeth	E		8	8
	Թ	թ	Թ	թ	թո	Thue	Th	ث Arab	9	9
	Ժ	ժ	Ժ	ժ	ժէ	Je	J	François	10	10
	Ի	ի	Ի	ի	ի	I	I	Voyelle	20	11
	Լ	լ	Լ	լ	լիւն	Liun	L		30	12
	Խ	խ	Խ	խ	խէ	Chhe	X	خ Arab	40	13
	Ծ	ծ	Ծ	ծ	ծա	Dza	Dz		50	14
	Կ	կ	Կ	կ	կեն	Ken	K		60	15
	Հ	հ	Հ	հ	հո	Hue	H		70	16
	Ձ	ձ	Ձ	ձ	ձա	Dsa	Ds		80	17
	Ղ	ղ	Ղ	ղ	ղատ	Ghat	Gh	غ Arab	90	18
	Ճ	ճ	Ճ	ճ	ճէ	Tce	Tc		100	19
	Մ	մ	Մ	մ	մեն	Men	M		200	20

ALPHABET TAMOUL ou MALABAR.

		kā.	ki.	kī.	kŭ.	kū.	kĕ.	kē.	kei kai.	kŏ.	kō.	kaū.
க	ka	கா	கி	கீ	கு	கூ	கெ	கே	கை	கொ	கோ	கௌ
ங	Na	ஙா	ஙி	ஙீ	ஙு	ஙூ	ஙெ	ஙே	ஙை	ஙொ	ஙோ	ஙௌ
ச	Tcha scha cha	சா	சி	சீ	சு	சூ	செ	சே	சை	சொ	சோ	சௌ
ஞ	Na [illegible]	ஞா	ஞி	ஞீ	ஞு	ஞூ	ஞெ	ஞே	ஞை	ஞொ	ஞோ	ஞௌ
ட	Da [illegible]	டா	டி	டீ	டு	டூ	டெ	டே	டை	டொ	டோ	டௌ
ண	Na [illegible]	ணா	ணி	ணீ	ணு	ணூ	ணெ	ணே	ணை	ணொ	ணோ	ணௌ
த	Da et Ta	தா	தி	தீ	து	தூ	தெ	தே	தை	தொ	தோ	தௌ
ந	Na	நா	நி	நீ	நு	நூ	நெ	நே	நை	நொ	நோ	நௌ
ப	Pa et Ba	பா	பி	பீ	பு	பூ	பெ	பே	பை	பொ	போ	பௌ
ம	Ma	மா	மி	மீ	மு	மூ	மெ	மே	மை	மொ	மோ	மௌ
ய	Ya et Ja	யா	யி	யீ	யு	யூ	யெ	யே	யை	யொ	யோ	யௌ
ர	Ra	ரா	ரி	ரீ	ரு	ரூ	ரெ	ரே	ரை	ரொ	ரோ	ரௌ
ல	La	லா	லி	லீ	லு	லூ	லெ	லே	லை	லொ	லோ	லௌ
வ	Va	வா	வி	வீ	வு	வூ	வெ	வே	வை	வொ	வோ	வௌ
ழ	Zha La Ra	ழா	ழி	ழீ	ழு	ழூ	ழெ	ழே	ழை	ழொ	ழோ	ழௌ
ள	La [illegible]	ளா	ளி	ளீ	ளு	ளூ	ளெ	ளே	ளை	ளொ	ளோ	ளௌ
ற	Ra [illegible]	றா	றி	றீ	று	றூ	றெ	றே	றை	றொ	றோ	றௌ
ன	Na	னா	னி	னீ	னு	னூ	னெ	னே	னை	னொ	னோ	னௌ

Voyelles Initiales

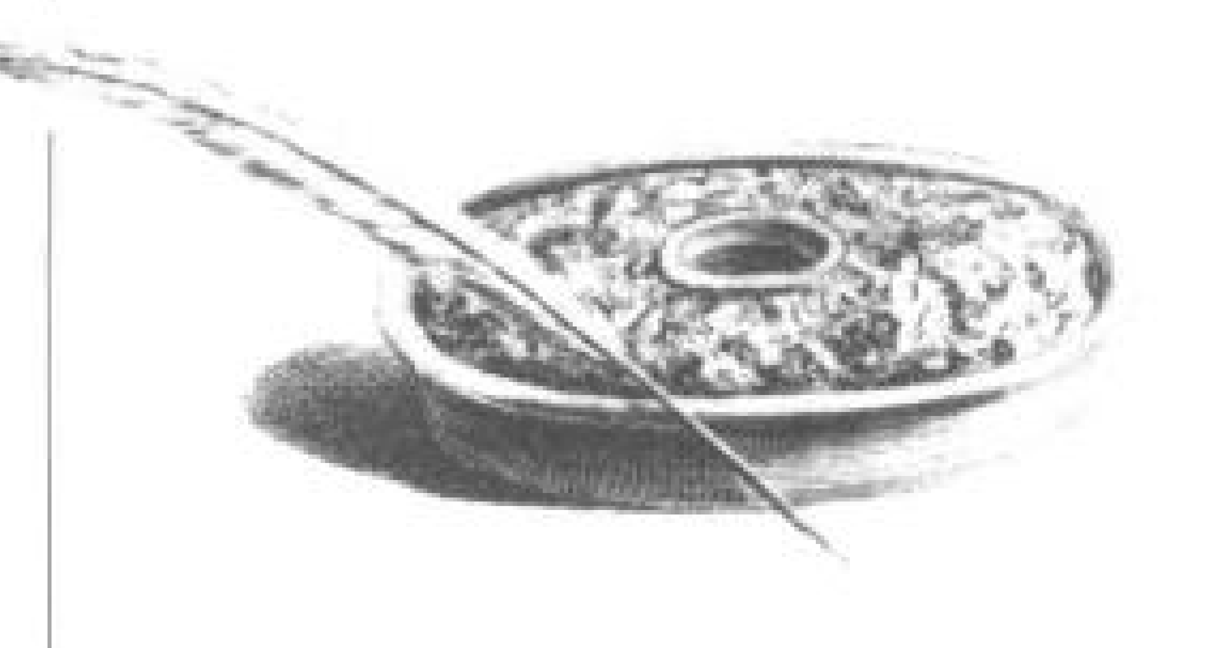
Outre les Voyelles qui se lient avec les Consonnes, ainsi qu'on le voit dans le Syllabaire précédent, les Tamouls ou Malabares ont les Voyelles Initiales, 5 brèves et 5 longues, deux Dyphtongues et une Lettre finale.

Sçavoir:

ă. அ	ĭ. இ	ŭ. உ	ĕ. எ	ŏ. ஒ	ei. ஐ	AK ஃ
ā. ஆ	ī. ஈ	ū. ஊ	ē. ஏ	ō. ஓ	aū. ஔ	

文字的礼赞

文字初看好像
只是手段、工具，
却经常发挥奇妙的力量，
摆弄着书写者的意志，
令他们不觉产生敬畏之情，
仿佛它才是主宰、目的。
对于窥见其中奥秘的人来说，
文字不仅承载人赋予的意义，
也有自我创造、衍生的力量。
由于文字内在的
这种神秘生机，
符号会自行产生意义，
升华到诗的领域，
化为想象力的游戏。
符号学者罗兰·巴特、
象征主义诗人韩波、
小说家吉卜林和雨果
——他们笔底幻生的，
既是文字本身力量的展现，
也是对文字的礼赞。



博学的文士

公元70年左右，拉丁作家老普林尼(Pline l'Ancien)说："人类的文明，至少人类的历史，是建立在纸莎草纸上。"写在纸莎草纸上的文字，无疑是古埃及留给我们的最重要的遗产之一。文明世界的大多数地区，都曾经使用纸莎草纸写字，时间长达4000年之久。公元前1000年，草纸出口是埃及的一个重要收入来源。埃及并入罗马帝国版图，更促进纸莎草纸的普遍使用。甚至在美索不达米亚的中心地带，也发现纸莎草纸手稿。

他们度过了天年，
同代人都已无声无息。
他们不造青铜的金字塔，
不树立铁铸的碑，
身后也无亲骨肉传宗接代，
但留下了自己撰写的书籍。
作品伴随他们长夜，
泥版倾注他们心血，
他们创造的也是金字塔；
芦苇笔无疑是他们的孩子，
雕刻的石头成了他们的妻子。
人不分贵贱都对他们肃然起敬，
因为文士才是真正的首领。
有人造了门楼和城堡，
但门楼和城堡早已毁坏，
石像不知去向，
碑碣盖满尘埃，
坟墓也无从寻觅。

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! — A. Rimbaud

韩波的14行诗——《母音》



可是他们的锦绣文章千古传诵，
作者也名垂青史——
做一位文士，为了你生荣死哀。
请把这句话记住：
书籍比石碑、厚墙更有益，
代替神庙和金字塔
使你的声名远扬。
人要死亡，肉体会成灰，
他的同类也都要回归尘土，
但是书籍会使人的名字代代相
　传。
一本书要胜过一幢坚固的房屋，
　　　　一座西方的神庙，
　　　　一个设防的堡垒，
　　　　一块圣殿的石碑。
……预言家、贤哲也会消逝，
他们的名字也会被遗忘，
如果他们的著作不能流传后世。

德斯洛什－诺布勒古尔
(Ch. Desroches-Noblecourt)
《纸莎草纸》



字母诞生了

一旦有人把语言分解为语音，并发明代表语音的符号，他便将一种伟大的文化工具赋予了人类。吉卜林曾经杜撰这样一个故事：新石器时代的女孩塔妃，如何发明了“古老而奇妙的字母”。

塔妃的父亲用一枚鲨鱼齿，在一张桦树皮上刮擦着。塔妃则拿着一截髓骨，若有所思地在旁边静坐了整整10分钟。然后，她说：“爸爸，我想出一个‘暗里吓人’的游戏。你发一个声音。随你发什么声音都行。”

“啊！”泰居马随便发了一声，“还要不要再发一次呢？”

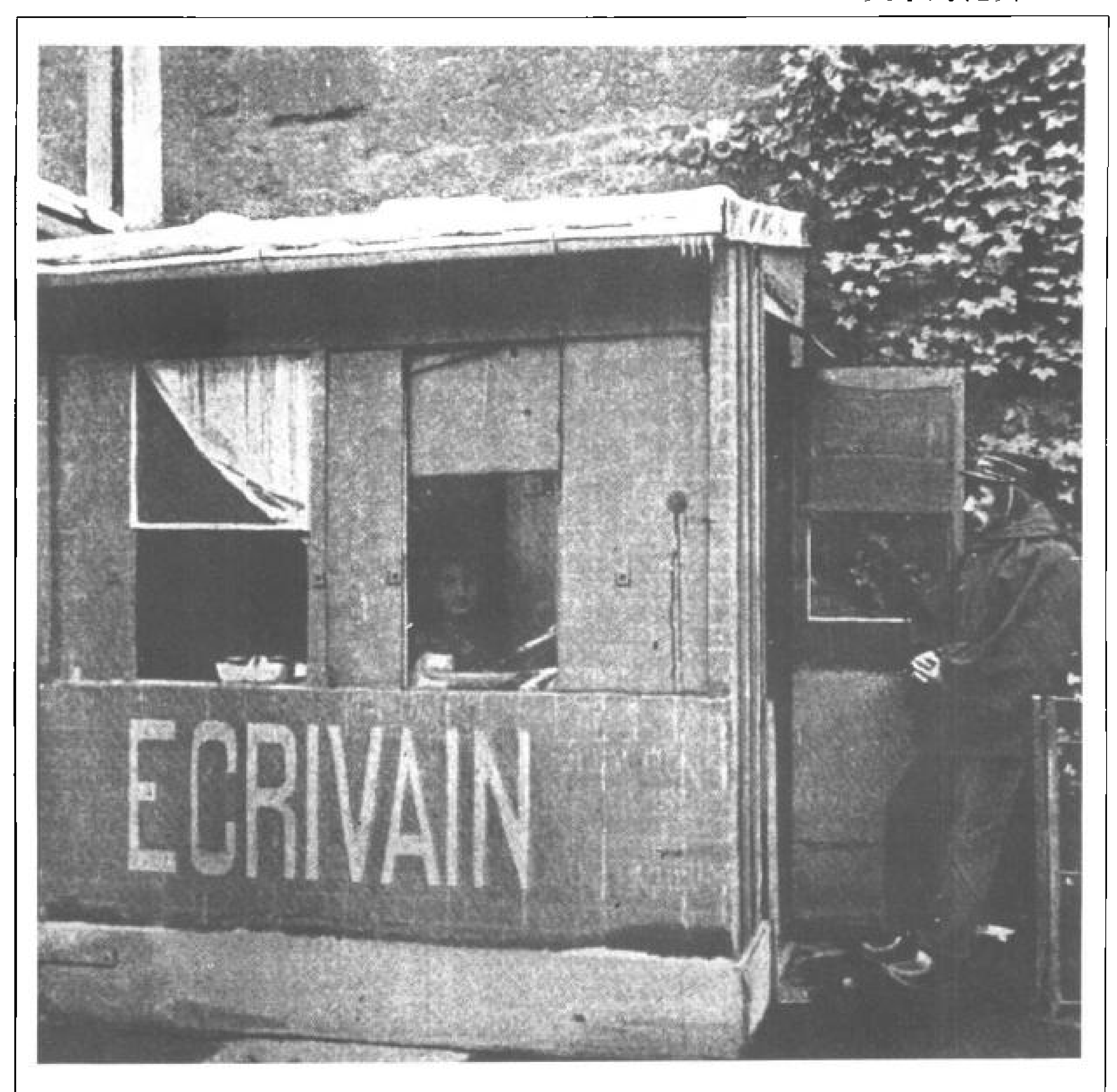
“要。”塔妃说：“你看上去真像一条鲤鱼，嘴巴张得大大的。”

“啊！啊！啊！”父亲满足了女儿的要求，却有点儿不高兴了：“女儿，不要这样没礼貌。”

“我一点也没有不礼貌的意思，真的。”塔妃说：“爸爸，再发‘啊’，发完声音后，就让嘴那样张着。把鲨鱼齿给我，我要画下鲤鱼嘴巴。”

“为什么？”父亲有些困惑不解。

塔妃一边在桦树皮上涂画着，一边说：“这就是我们的游戏。我想用煤烟，在我们山洞后壁画一条张嘴的鲤鱼。然后，你就假装那是我从暗处跳出来，大叫一声‘啊’来吓你——就像去年冬天，我们在海狸沼泽地玩过



的那样。”

“继续说下去。”爸爸这下子有兴趣了。

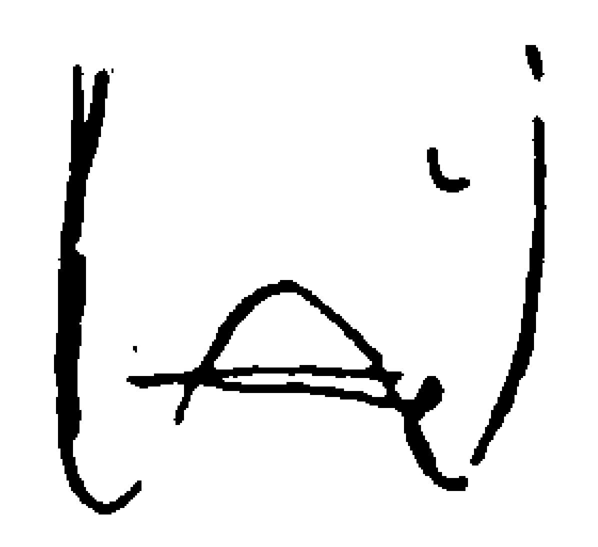
“哦，糟糕！”她说：“我画不来整条鲤鱼，我只能画点什么代表鲤鱼的嘴巴。你知道鲤鱼尾巴朝上、头向下钻进泥里的样子吗？好吧，就把它当作一条鲤鱼。这是它的嘴巴，这幅画的意思是‘啊’。”

“画得不错，”父亲一边刮擦着桦树皮，说：“不过你遗漏了鲤鱼的触须。”

“触须我可画不来。”

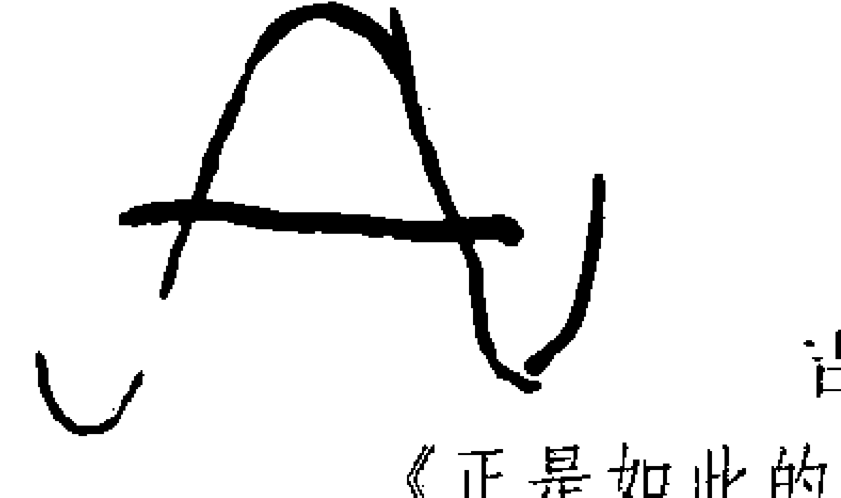
“你不必将整条鲤鱼都画出来，你只要画张开的嘴和一道触须就行了。我们一看就知道那是一条鲤鱼。其他鱼是没有触须的。塔妃，你瞧这里。”说着，他顺手在鲤鱼嘴上加了一条横线。

“好，我现在就照这个样子画。”塔



妃说："你以后看到这幅画时，还知道它的意思吗？"

"行，无论在哪里看到这幅画，我都会'大吃一惊'，好像你从树后窜出，冲着我大喊一声'啊'！"



吉卜林

《正是如此的故事》

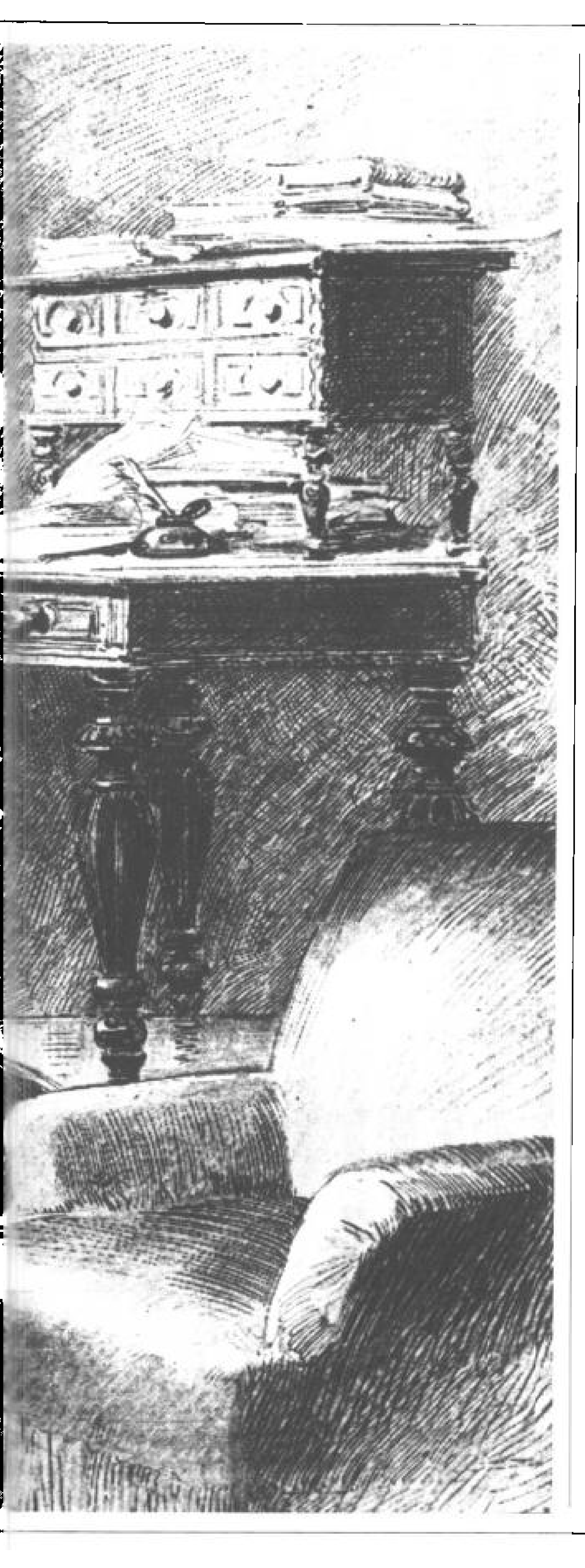
1902年

从人类之家到上帝

雨果热爱"看得见，又可以理解的东西"。他最爱的，莫过于法语及其书写体系：字母。

你可曾注意到，字母Y简直是一幅画，一幅可以做无数种不同解释的画：一棵向上张开两根枝桠的树，三条道路汇集一处的三岔路口，两河汇入一江，毛骡头上竖起的两耳或公牛头上的一对角，一只高脚酒杯，长在花梗上的百合花，张开双臂向上苍祈祷的人。

进而言之，凡组成人类基本书写形式的所有符号都可以做如此观：象形文字是一切文字的根基，所有字母起初都被视为符号，而所有符号起初都被视为图像。



在字母表中，我们可以看到人的社会、世界，以及全体人类。共济会、天文学、哲学、以及其他所有学科，都可以在字母中找到它们真正的开端，虽然那是微妙而难以察觉的开端。

A是屋脊，是带有横梁的山墙，是拱门，或是两个互相拥抱、握手的朋友。D是背脊。B是D上加D，背上加背，是驼峰和山丘。C是娥眉月。E是地基和支柱，支架和框缘，一个字母包含了整个建筑结构。F是绞刑架。G是法国号。H是双塔建筑物的正面图。I是发射子弹的枪管。J是犁头，是丰饶的象征。K是入射角等于反射角，几何学和光学的重要定律。L是腿和脚。M是双峰或相连的帐篷。N是用一根斜木闭锁的门。O是太阳。P是背负包裹的搬运工。Q是臀部和尾巴。R表示休息，搬运工倚靠在他的手杖上。S是蛇。T是锤。U是缸，V是瓶（因此这两个字母经常混淆）。Y在前面已经讨论过。X是两剑交锋、争战格斗——胜负未知，所以神秘主义者用X作为命运的记号，数学家则用X代表未知数。Z是闪电，那就是上帝。

如此，首先是人的房屋和建筑，其次是他的身体、身体的结构及其弱点，再次是正义、音乐和教会、战争、丰收与几何学，群山、游牧与修道院生活，天文学，工作与休息，马与蛇，锤与缸（将缸翻转后悬挂，即成锤），树木、道路与河流，最后是命运与上

罗兰·巴特的《反书写》。



帝：这一切都包含在字母表中。

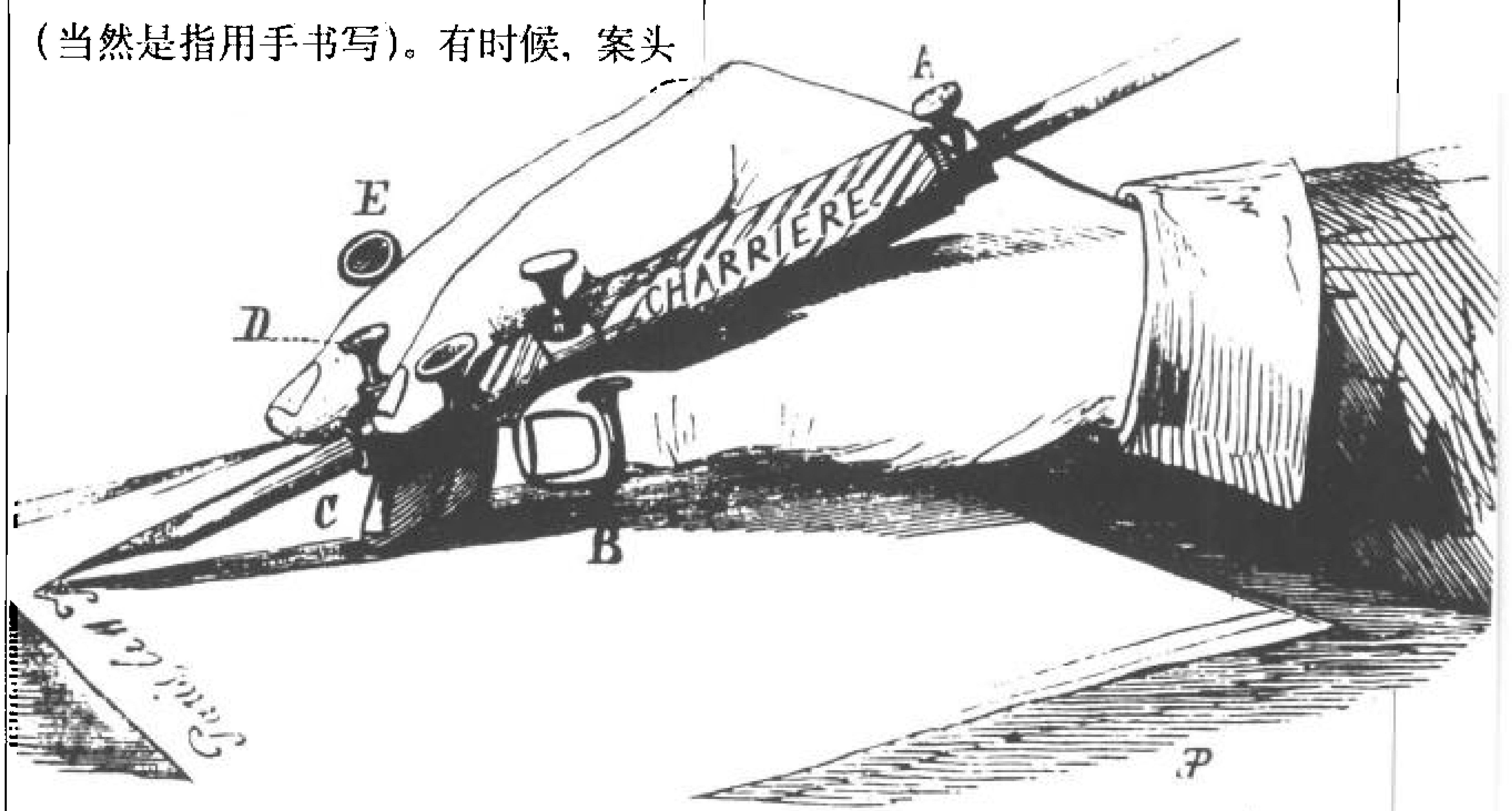
雨果

《旅行笔记》，1839 年

书写

我常常自问，我为何酷爱书写（当然是指用手书写）。有时候，案头的一张好纸、一支好笔给我带来的愉悦，就足以补偿脑力工作的辛苦。每当想到将写点什么，我就感觉到手在活动：转、连、升、降。有时，为了修改更正（涂去或延伸某个笔画），我将书写空间扩展到纸张的边缘。就这样，我使用表面上看来纯属实用性的字母线条，构成一部艺术品的空间。我是一个艺术家，并不是因为我描绘了什么物体，而是因为在书写过程中，我的身体体验到了描绘、刻镂的欢乐：用一支笔在纯洁的纸面上有节奏地耕耘（一张白纸的童贞，象征着无限的可能性）。

这种特殊的愉悦，必能追溯到十分久远的过去：在某些史前洞壁上，人们发现一系列间距均匀的刻痕。它们已是一种书写形式吗？肯定不是。



为克服手部痉挛而设计的书写辅助装置。采自 19 世纪的《外科仪器》一书。

毫无疑问，史前洞壁上的这些记号并不代表什么事物，但是这些线条的韵律、节奏却分明代表一种有意识的活动，很可能是巫术的活动，或更宽泛地说，象征的活动：这些线条是受节制的、有组织的、经过提炼的。人类用刀或笔尖“刻画”，或用毛笔“抚弄”的欲望，自古以来肯定经历了许

多变化。年代久远，历经变化，终于使书写在身体欲望上面的真正起源模糊不清。但画家（如当代的马松〔André Masson〕和托姆伯利〔Cy Twombly〕），有时会将书写形式结合到他们的作品中，仿佛要我们重新思考书写的起源。书写不单是一种技术，也是一种愉快的身体体验。

我所以特意强调（书写的）这个倾向，是因为它通常遭到人们否认。这并不是说，书写的发明与发展没有受到社会史和经济史中重大运动的影响。众所周知，在地中海地区，书写产生于商业上的需要，农业的发展、谷物的贮存，都迫使人们去发明一种记录的工具，书写由此而诞生——至少在西方是如此。

今天，在我们西方各国，几乎人人都会写字。书写的历史是否因此而走到了尽头？关于这个题目，我们是否已无话可说？现代人已有一种无需用手执笔的新书写方法。至于现代人将自身的哪一部分投入这种新的书写活动中，现在一时还说不清楚。不过，可以肯定的是，即使人人都手不执笔，以机器代劳，总是还要用眼睛看。人的身体依然经由视觉而与书写关联在一起——排版印刷也有其审美价值。因此，任何一本书都可以以不同的方式面对，让我们对原文内容保持距离，而只去进行一种原始的阅读：像古代的书法家那样，把文字看做我们自己身体的一种神秘投影。

罗兰·巴特

为杜吕埃（R. Druet）和

葛雷瓜尔（H. Grégoire）著

《书写的文明》所写的前言

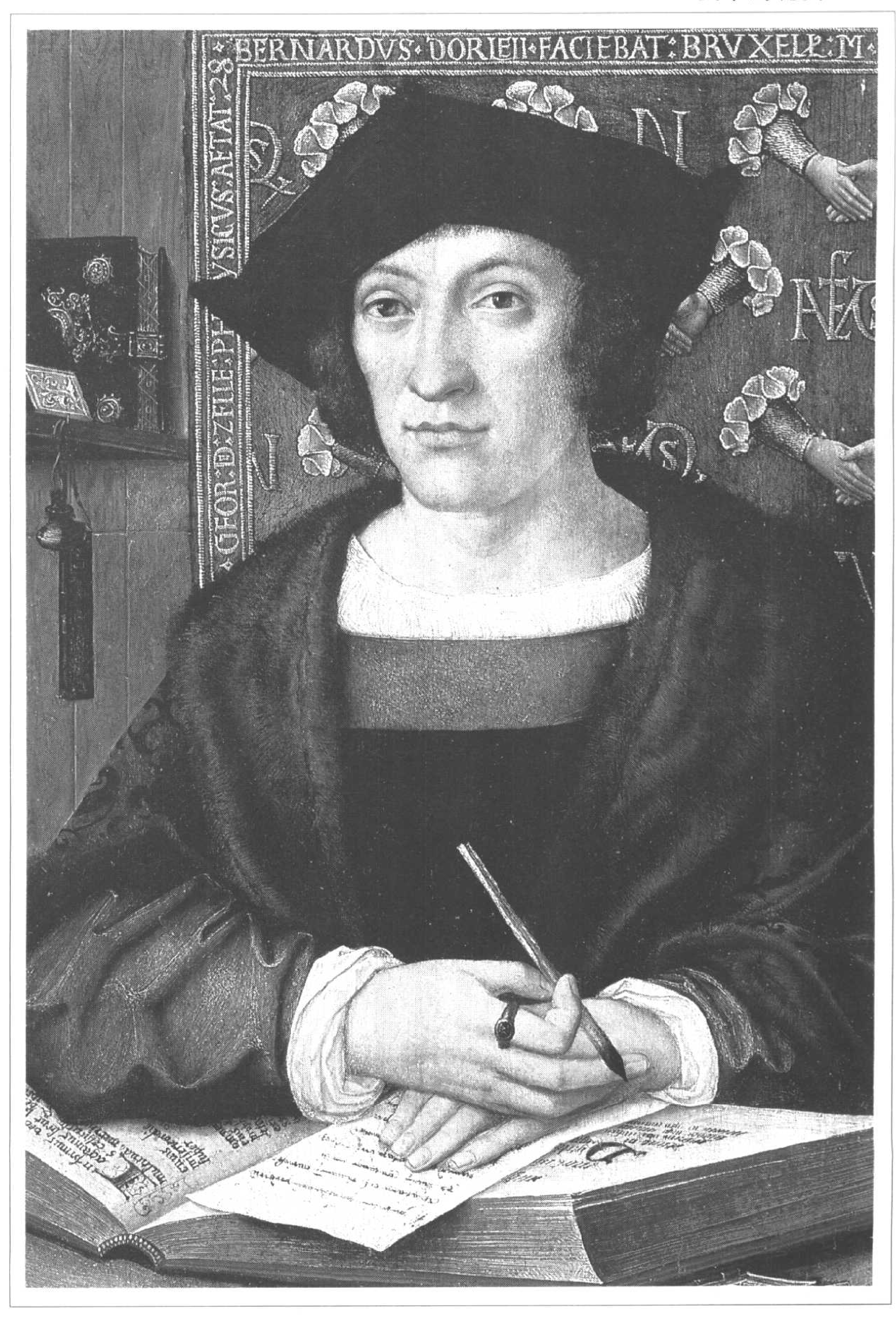
1976年

《约翰福音》和《红楼梦》

作家基尼亚尔（Pascal Quignard）对希腊和拉丁古文献素有研究。所撰短论，以旁征博引、充满奇思著称。

跟苏格拉底不同，耶稣确实亲手写下了些什么。但奇怪的是，基督徒并不认为有必要把他们的神写的东西保留下来。他们违情悖理地只记述了耶稣写字的情景，而不记述他写的字，或这些字的大致内容。他们也没有提到他写的是哪一种语言，用的是哪一种文字。这幕奇怪的情景载于《新约·约翰福音》第八章：“耶稣却往橄榄山去，清晨又回到殿里，……文士和法利赛人带着一个行淫时被拿的妇人来，到他的身边。希伯来的贤人提醒说，摩西在律法上吩咐这样的妇女用石头打死。”

“耶稣却弯着腰，用指头在地上画字。因为他们还是不住的问他，耶稣就直起腰来，对他们说：‘你们中间谁是没有罪的，谁就可以先拿石头打他。’然后又弯着腰，用指头在地上画


BERNARDVS·DORLEII·FACIEBAT·BRVXELE·M

字。"

说实在的,《约翰福音》使用的动词和动词复合时态让人无法看出,耶稣是坐着,弯着腰画字,然后又直起腰,抬起头说话;还是他站着,弯下腰——跪着或是蹲着——画字,再站起身说话,然后又跪下或蹲下画字。可是,画字的姿势所包含的意义在这里是清楚的,只是没有引起注意。写字的动作暗示冷淡,两次强调弯下腰,蜷身——像"钻进壳里"——即意味着避开周围的世界。耶稣采用一个写字人的姿势,也就是不理会周围的人的叫嚣,巧妙地避开了文士和法利赛人希望他跌入的陷阱。写字在这里被当作回避周遭世界的一种行动,穿破语言世界的一条裂缝或坑道。另外,从心理学的观点来说,这也是一种颇为傲慢和十分刻意的"退却"。写字的人不说话,他的沉默显示他漠不

写字的人不说话……





关心，近乎不赞同或轻视。因此，十分吊诡的，在一部后来据以创立一个宗教的书里，唯一提到耶稣写字的那次，显露了明白无误的古代特征。文字学者杰克·戈迪（Jack Goody）指出，文字是怎样歪曲和转化了它所代表的言语。文字改变了从前伴同声音而来的学习和记忆方式；文字可以超越时空，予以“库存”。它记录，因而改变了记忆的传统作用。最后，它也可以用抽象的方法，让字孤立存在，使以前诉诸听觉，有节奏的、连续的、碰不到摸不着的、神奇的言语，突然成为肉眼可见的东西。文字突然粗暴地使言语失去声音。一切在说的话突然不说了，语言霎时间变得有形无声——仿佛神像。文字对说话所做的是一种分割，一种无法修复的破坏，也是一种筛选。它还打开了壮观的空间：计算、经济、军事、家谱、天文、历书、辞典、图表、外来语、礼仪典章、诔文悼辞、食谱、药方、成语谚语等等。

在18世纪的一部中国小说，曹雪芹的《红楼梦》中，主角贾宝玉在大观园散步，那时赤日当空，当他走近一座蔷薇架，他听到蝉声中有轻轻的哽咽声。他走近花叶茂盛的蔷薇架，悄悄隔着篱笆洞儿一看，看见小伶官椿龄蹲在地上，手里拿着一根簪发的簪子在地上抠土。他起初以为她忙着用簪子要葬花，呆呆地对着她的美貌痴看，发觉她并不是掘土埋花，竟是在土上画字。他眼睛跟着簪子的起落，一直到底，一画、一点、一钩的看了去，数一数，第一个字是17画。他自己在手心里拿指头按着簪子方才下笔的规矩写了，猜是个什么字，原来就是花架上爬满盛放的蔷薇花的“蔷”字。这样做，他并不把这个字跟蔷薇花的花名连在一起，他不知道那位小伶官椿龄疯狂地爱着，口里咳血，以致坏了嗓子，再也不能唱戏。

这情景，从特意渲染在土上画字的动作来说，充满了谜。贾宝玉自己在张开的手心里，用手指细心地重写这个字时，很久并不理解真正的含义。此外，这一幕是在误会中开始的。这场误会不是无关紧要的，甚至可以说特别具有象征意义，因为画字的动作先是被误认为埋葬东西。埋葬这个主题，在这部小说中到处可见。女主角林妹妹埋葬残花落瓣，更象征了一个极端受压抑、性格孤傲、心理阴暗的人物。

帕斯卡·基尼亚尔

《耶稣弯腰写字》

载于《断层》（*Clivages*）第七期

1983年1月5日

《吉尔伽美什》史诗

苏美尔的记忆，
遗落在废墟之间；
凭藉文字，在废墟之间复活。
《吉尔伽美什》史诗，
写得美丽动人，千古不衰；
从公元前25至7世纪，
其中的故事
在中东各地流传。
考古学家以100年的时间，
点点滴滴搜集，
重新拼凑这部古奥的巨著。
最近一次发现它的残片，
是在1974年。



公元前5000多年，在下美索不达米亚，海水往后退，露出了一片新的陆地。不知从哪儿来了苏美尔人，他们在底格里斯河和幼发拉底河河谷地区与两岸定居下来。他们是牧民，是农民，也和同时代的埃及人一样，掌握了一旦须臾离开，就什么生命都不可能存在的技术——灌溉。

千年以后，他们建造庙宇和宫殿。在金黄色的地平线上，拉长了雄伟的红砖墙侧影。这是他们的城邦基什（Kish）、乌尔、乌鲁克。最初，为了管理经济，创立宗教，颁布法律，记录绚丽多彩的神话、史诗、诗歌等口头文学，他们发明了表意文字。世界最古老的文字记载，就是在乌鲁克的废墟中找到的，写成时间是公元前40世纪的后半期。

乌鲁克的初期神话已消失在洪荒年代。这些神话叙述神和人的诞生、死亡、善恶，及《圣经》在2000年后提到的洪水。从洪水时期开始，苏美尔人有了自己的历史和朝代。

第一个朝代是基什王朝，第二个是乌鲁克王朝。根据泥板的记载，第二个王朝的第五位国王是吉尔伽美什。他建造了乌鲁克的城墙，统治了126年。吉尔伽美什后来被视为第一位开国英雄。根据他的事迹，苏美尔人写成现今所知人类史上第一部史诗。

阿贝·亚兹里埃（Abed Azrié）

下文是太阳巨人吉尔伽美什传奇的前言。根据泥板的记载，“他三分之二是神，三分之一是人”。

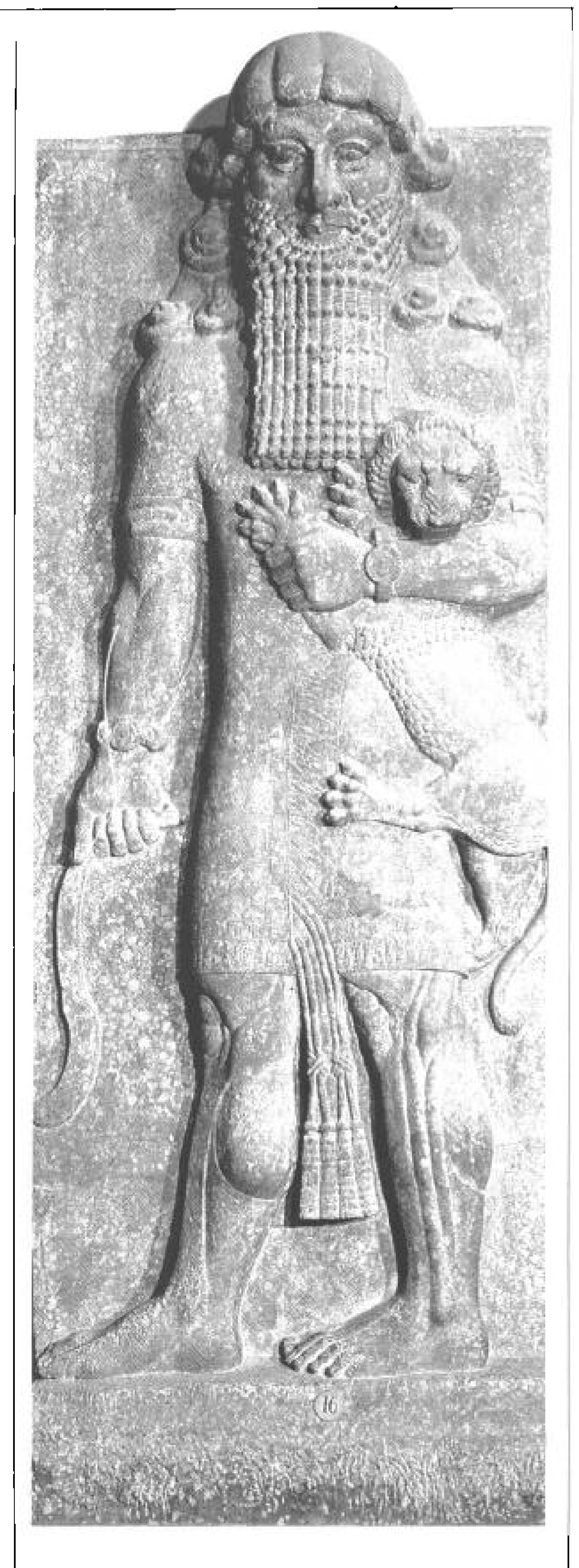
他阅尽沧桑，他到过边疆。他是无所不知的圣人，他经历过一切，窥知了奥秘，洞悉到天机。他给我们留下了洪水以前的见闻。

他长途跋涉，归来后很疲倦，但是安详。他在石头上记录了他漫长的旅程。他建造了乌鲁克的城墙，以及安努（Anou，天神）和伊斯塔尔（Ishtar，爱情、丰收和战争女神）居住的伊纳圣殿。

“请看这些外墙，檐壁像洞一样发亮。请碰这道石造的门槛，自古以来就在这里。请走近伊斯塔尔居住的伊纳宫殿，再没有一位国王，再没有人会盖这样一座宫殿。请登上乌鲁克的城墙，让你的脚踩在上面。请细察这些城脚，检查这些砖缝，看有没有什么东西不是粘土烧的，七贤人是不是参与了奠基的工作。”

诸神创造了吉尔伽美什以后，夏马斯（Shamash，太阳神）赐给他美貌，亚达特（Adad，风雨雷电神）赐给他勇敢。他三分之二是神，三分之一是人。他像一头野公牛，力大无比，武艺超群。

他的百姓时时刻刻要注意鼓声隆隆。乌鲁克人在家里终日心惊胆战，他们说：



吉尔伽美什和狮子。

"吉尔伽美什不让一个儿子留在父亲身边，他以暴力日夜统治。但吉尔伽美什是有城墙的乌鲁克的指路人，也是我们的指路人，强壮、威武、无所不知。他不让一个少女留在母亲身边，不论她是武士的女儿，还是英雄的未婚妻。"

上界的诸神、天上的诸神，终于听到了民间的哭声和怨声。他们召来了乌鲁克的守护神安努：

"亚鲁鲁(Arourou，生育女神)生下了吉尔伽美什。他像一头野公牛，力大无比，武艺超群。他的百姓时时刻刻要注意鼓声隆隆。吉尔伽美什不让一个儿子留在父亲身边，他以暴力日夜统治。但吉尔伽美什是乌鲁克的指路人，他们的指路人，强壮、威武、无所不知。他不让一个少女留在爱她的人身边，不论她是武士的女儿，还是英雄的未婚妻。"

守护神安努听到他们的怨声，召来了生育女神亚鲁鲁：

"这个人是你亚鲁鲁生下的。现在，再给他创造一个敌手，心智和体力都不输给他。让他们不断地在一起争斗，这样乌鲁克就会得到和平与安宁。"

亚鲁鲁听到这些话，在心中孕育安努的形象。她洗过手，抓了一把粘土向大地抛去，在大地上创造了英雄恩基图（Enkidou），就是尼奴尔塔(Ninourta，力与战争之神)的化身。

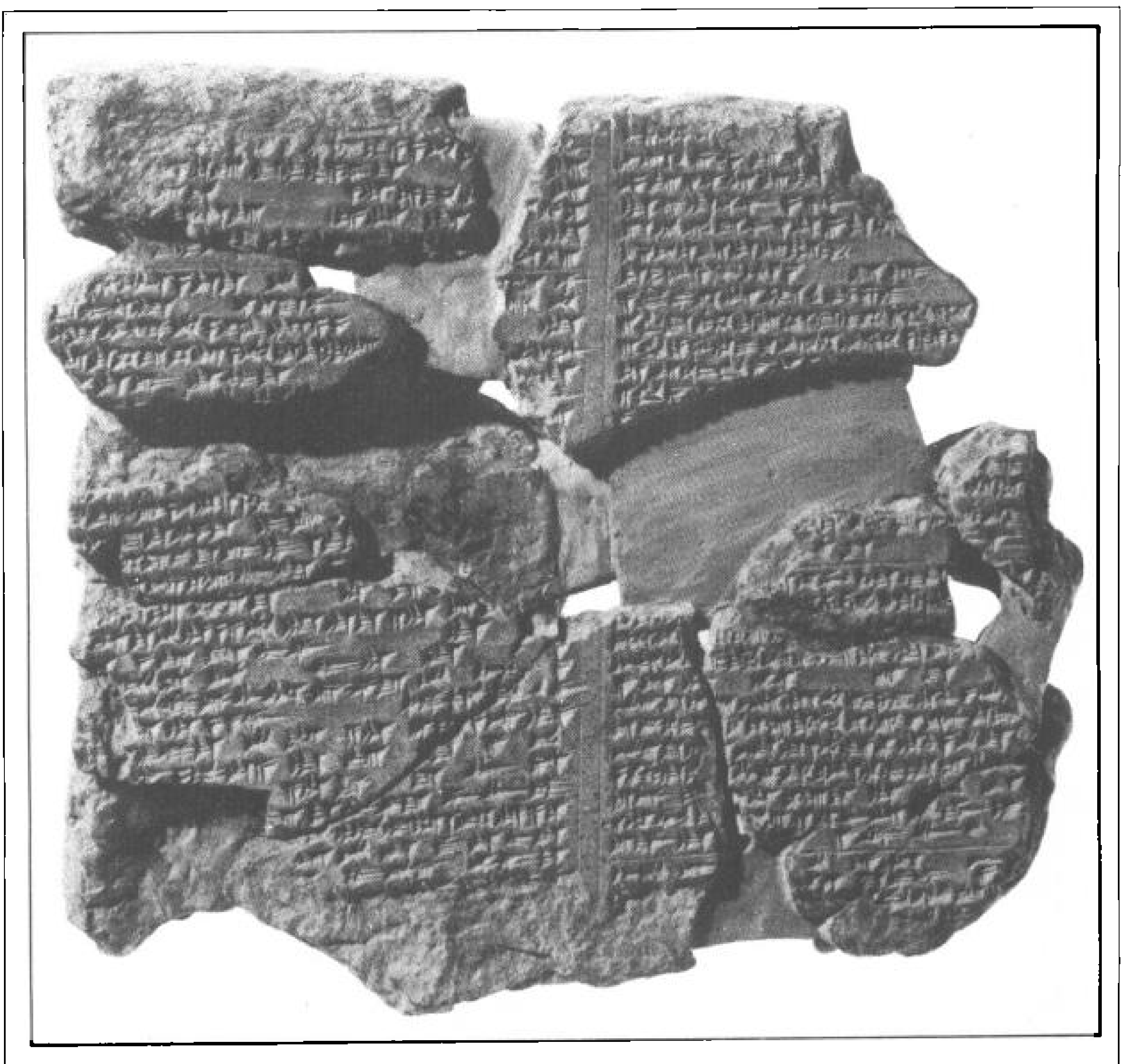
他浑身是毛，披了一头女人的长发，束成一绺绺的，像麦芒那样长。他穿得像苏木甘(Soumouqan，兽神)。他不认识人，也不认识地方，陪伴他的只有那些动物。他跟羚羊一起吃草，跟一群野兽一起在水潭饮水。在清泉旁边，跟野兽在一起，他心花怒放。

有一天，一名猎人在水池旁边遇见他。第二天也是，第三天也是。猎人看到他，心就发慌，脸色变得苍白。他带了猎物回到家里，心里一直害怕，像走远路回家的人，脸孔一片土灰色。猎人向他的父亲走去，开口说：

"我的父亲，我看到从山林里来了一位怪人。他是本地最强壮的人，精力旺盛。他的精神和气力像安努。他满山遍野地跑，跟一群野兽一起吃草，一起在水潭喝水。我害怕，我不敢走近他。他把我挖的陷阱填了，把我张的网扯了。他帮助野兽逃出我的手掌心，他不许我打猎。"

猎人的父亲这样对儿子说：

"我的儿子，在乌鲁克住着吉尔伽美什，他的精神和气力无人比得上，他的精神和气力像安努。你上乌鲁克去，告诉吉尔伽美什，让他知道这个人的精力，让他给你一个庙里的妓女、圣地的妓女。你带了她回来，她能制服这个人，会使他乖乖听话。当他跟着他的野兽来水潭喝水时，要她脱去衣裳，一丝不挂，表现身体的魅力。他看到她，便会被她吸引过去，成



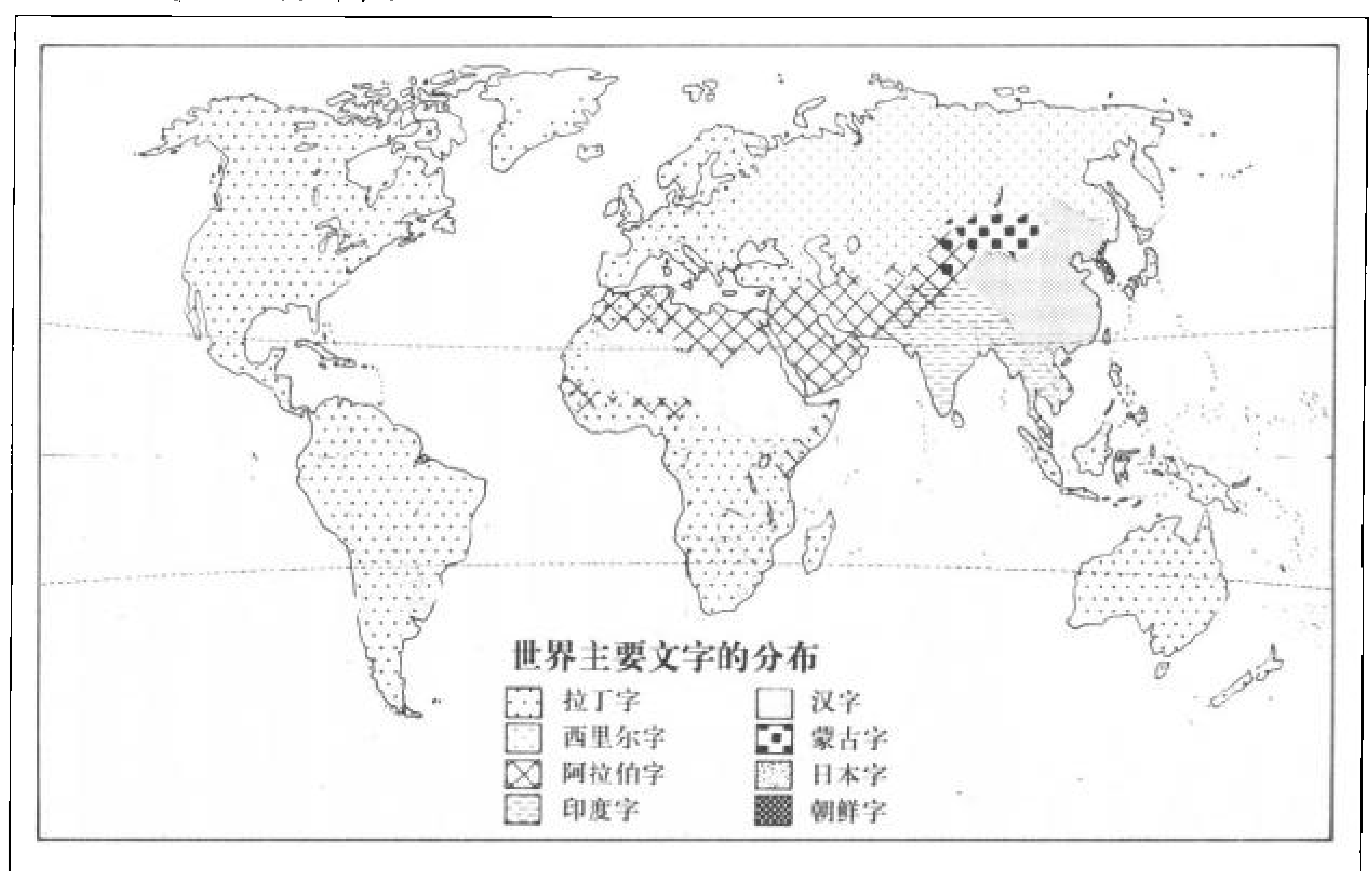
记载《吉尔伽美什》史诗的第11块泥版。

为她的俘虏。跟他一起在大地上长大的野兽，会认不出他来。”

猎人专心地听父亲的忠告。他动身上乌鲁克去。他到了吉尔伽美什面前，对他说：

“从山里来了一个怪人。他是本地最强壮的人，精力旺盛。他的精神和气力像安努。他满山遍野地跑，跟野兽一起吃草，一起在水潭喝水。我害怕，我不敢走近他。他把我挖的陷阱填了，把我张的网扯了。他帮助野兽逃出我的手掌心，他不许我打猎。”……

《吉尔伽美什》史诗



一张简单的文字地理分布图，可以具体地说明目前各主要文字的分布状况。所必须注意者，使用各种文字的人数必然因时而异，因此任何统计，包括这节文章中的有关数字，其实已不符“现况”。

采用拉丁字母书写的语言非常之多，分属不同语系。使用拉丁字母的地区，分布也最广。拉丁字母的历史中心在西欧，但是它扩展至南北美洲、大洋洲和整个南半球。它和阿拉伯文字争夺北非，通过土耳其和前苏联各共和国，闯进了亚洲，在那里占领了一些据点。在不同国家和地区使用拉丁字母的人，总数约为9.62亿（按照惯例，不区分会书写和不会书写的人）。希腊字母和从它派生出来的斯拉夫字母（西里尔字母），主要通行于中欧和东欧，约有2亿人使用。

远东国家使用的文字肇始于中国，是世界另一种主要的文字系统，约有12亿人使用。从印度到东南亚岛国，约有4.3亿人使用出自印度语系的各种文字。阿拉伯文字从巴基斯坦到马格里布(Maghreb)国家，约有2.5亿使用者，还渗入南半球的若干地区。埃塞俄比亚和希伯来小语种跟上述语种相比，使用人数相差甚远。

文字的地理分布不像语言那样复杂。在历史上，文字的民族主义可能远不及语言的民族主义强烈。尤其在近一个世纪，使用拉丁字母的地区大幅扩张，俨然拼音文字的主流。

图片目录与出处

封面

中：中国书法。Ru-Xiao-Fan 写，20 世纪。

左下：《书贩》。木版画，16 世纪。巴黎 Carnavalet 博物馆。

右下：《书写艺术》。载狄德罗和达兰贝尔编《百科全书》，1763 年。

右侧：马格里布地区《可兰经》封面局部，库法体书法。

右上：埃及象形文字中一位法老的名字及其边饰。载商博良的《埃及纪实》(*Voyage en Egypte*)。

书脊

13世纪法国诗人吕特伯夫(Ruteboeuf)的诗作。大写字母经过装饰。法国手抄本。巴黎国立图书馆。

封底

法兰西神学家热尔松(Jean Gerson)在写字。法国手抄本，15 世纪。巴黎国立图书馆。

扉页

1-7 傅华萨《大事记》书中的细密画。法国手抄本，15 世纪。

9 经过装饰的大写字母。法国手抄本，15世纪。巴黎国立图书馆。

第一章

10 西班牙阿尔塔米拉(Altamira)洞窟壁画。

11 约旦安曼的玄武岩石刻。4 世纪。

12-13下 刻有几何图案的卵石。苏萨出土，新石器时代。巴黎卢浮宫。

13上 乌鲁克出土的泥板。公元前 4000 年。巴格达伊拉克博物馆。

15左 苏美尔泥板。美索不达米亚伊鲁·泰罗(Ilu Tello)出土，约公元前2360年。巴黎卢浮宫。

16左 苏美尔象形文字泥板。巴黎卢浮宫。

16-17 苏美尔祭祀用犬类雕像。伊鲁·泰罗出土，公元前 20 世纪。巴黎卢浮宫。

18 手捧溢水瓶的拉加胥统治者古迪亚(Gudéa)。加拉胥出土，约公元前2150年，新苏美尔人时期。巴黎卢浮宫。

19 马尔杜克国王颁赐的土地界碑。巴比伦出土，公元前 9 世纪。巴黎卢浮宫。

20 书写员。浮雕。穆萨瑟出土，约公元前 700 年。巴黎卢浮宫。

21 上图的复制。巴黎卢浮宫。

22-23 大流士一世的银匾。埃及阿开民王朝时期。德黑兰考古博物馆。

23右 赫梯象形文字铭文。安卡拉赫梯博物馆。

第二章

24 竖琴师。埃及彩绘木碑，古王朝晚期。巴黎卢浮宫。

25 托特神与人。小雕像。阿门诺菲斯三世(Amenophis Ⅲ)统治时期，约公元前1400年，埃及第 18 王朝晚期。巴黎卢浮宫。

26 上、下埃及统治者拉美西斯九世的名号。出自其位于底比斯王陵谷的陵墓。

27 《死者之书》上的埃及象形文字。底比斯卡纳克，拉美西斯六世陵墓。

28 墙上铭文与雕刻。底比斯卡纳克。

30上 埃及王室量尺。巴黎卢浮宫。

30下 上埃及尼罗河岛屿象关(Eléphantine)的历书。图特摩斯一世统治时期，约公元前

1450年。巴黎卢浮宫。

31 “金矿草纸”。约公元前1100年。意大利都灵古埃及博物馆。

32-37 《死者之书》(草纸本)片断。开罗博物馆。

38 盘腿而坐的书写员。彩饰镶眼石灰石雕像，第四王朝。巴黎卢浮宫。

39 书写用具：草纸，上面写有Djedkhousouiousankh的名字；木板，属于名叫Toutankhamon的书写员；带有鸭嘴柄的裁纸刀；两个小墨水池。巴黎卢浮宫。

40 正在做听写练习的学生。墓壁残片，第18王朝。意大利佛罗伦萨考古博物馆。

41 记录农耕收获。彩绘壁画，见于门那(Menna)之墓，第18王朝。底比斯王陵谷。

42-43上 收割纸莎草和牧养牲畜。陪葬石碑，第五王朝。埃及萨卡拉(Saqqarah)墓地。

42-43下 僧侣体文字。纸莎草纸手稿，第19王朝。巴黎卢浮宫。

44 腓斯特斯泥盘。克里特出土。巴黎卢浮宫。

45 中国康熙帝的一方彩瓷印章。巴黎集美博物馆。

46 中国手抄经卷。

47 负笈佛教徒。中国手抄本，甘肃敦煌出土，公元前11世纪。巴黎国立图书馆。

48左 佛教戒律。伯希和中国手抄本，甘肃敦煌出土，约公元6-7世纪。巴黎国立图书馆。

48-49 乾隆皇帝骑马进城。绢画，郎世宁(1688-1766)绘。巴黎集美博物馆。

第三章

50 公众书写员。细密画，载巴格达诗人阿尔-哈里里的《集会》(*Al-Maqâma*)，1237年。巴黎国立图书馆。

51 罗马铭文残片，上面的文字是“MAR”(战神)和“CLAUDIUS CONSOL”(执政官克劳狄乌斯)字样。罗马罗马文明博物馆。

52上 腓尼基字母。泥板，叙利亚乌加里特出土，公元前14世纪。

52下 刻在石块上的腓尼基文字。公元前9世纪。意大利卡利亚里市(Cagliari)考古博物馆。

53 小舟运木。亚述浮雕，伊拉克霍萨贝德萨尔贡二世皇宫出土，公元前8世纪。巴黎卢浮宫。

54-55上 《死海古卷》残片。希伯来文手抄本。巴黎国立图书馆。

55下 希伯来文手抄本。巴黎国立图书馆。

56左 侯赛因苏丹(Sultan Hassein)的波斯文手抄本。16世纪晚期。巴黎国立图书馆。

56-57 《可兰经》的一页插图。阿拉伯文手抄本。巴黎国立图书馆。

58-59下 阿拉伯文的一种书法形式。19世纪。

59上 阿拉伯文的另一种书法形式。耶路撒冷岩顶圆顶清真寺。

60上 阿雷格文字一例。

60下 书写员。希腊赤陶小塑像，底比斯出土。巴黎卢浮宫。

60-61 希腊文碑刻，文字内容是尼禄关于希腊自由的演讲。罗马罗马文明博物馆。

62 用希腊文书写的意大利手抄本。11世纪。威尼斯Marciana图书馆。

63 科普特文手抄本及其阿拉伯语译文。1356年。巴黎国立图书馆。

64 刻有伊特拉斯坎文字的水瓶。罗马Via Giulia博物馆。

65 纪念罗马创建人罗慕洛(Romulus)的石碑。罗马罗马文明博物馆。

66 一对夫妇的肖像。1世纪罗马壁画，庞培遗址出土。那不勒斯考古博物馆。

67 泰米尔文字的印度竹筒。巴黎国立图书馆。

68上 蒙古文手抄本。17世纪。巴黎国立图

书馆。

68下 刻有藏文佛徒祷词的尼泊尔石碑。

69 印度古代叙事诗《罗摩衍那》(*Râmâyana*)片断。19世纪印度手抄本。巴黎国立图书馆。

第四章

72 正在写字的人。油画，莱茵画派(école rhénane)作品，16世纪晚期。法国科尔马Unterlinden博物馆。

73 经过装饰的大写字母。见12或13世纪早期的一本《圣经》。葡萄牙科英布拉(Coïmbra)。

74 为让·德·蒙特奇努(Jean de Montechnu)抄写并装饰的法兰西、意大利歌集。Rothschild抄本，15世纪。巴黎国立图书馆。

75 《协约之书》(*Livre des conclusions*)中的装饰字母。15世纪。巴黎索邦大学收藏。

76-79 阿拉图斯《物象》。羊皮纸手抄本，10世纪。伦敦大英博物馆。

80 《羊皮纸制造者》。版画，J.-C.Weigel绘，1696年。巴黎国立图书馆。

81 圣哲罗姆的《圣经》。荷兰画派Marianus Van Roejmersvaeler绘。马德里普拉多博物馆。

82左 15世纪拉丁文手抄本细密画。里斯本Torre de Tourbo档案馆。

82-83 15世纪末到16世纪初手抄本。同上。

84 在羊皮纸上写字的翻译家让·米萧(Jean Michot)或其助手。法国手抄本。巴黎国立图书馆。

85左 在羊皮纸上练习书写的圣哲罗姆。法国手抄本。巴黎国立图书馆。

85右 11世纪书写板。法国安日圣马丁收藏。

86左 制书四阶段。细密画。哥本哈根Kongelige图书馆。

86右 《圣奚拉里论文集》。7世纪拉丁文抄本。巴黎国立图书馆。

87 塞维卢斯《圣马丁传》。拉丁文手抄本。巴黎国立图书馆。

88 15世纪的插图画家。载*Codex Membranaceus*，拉丁文手抄本。巴黎国立图书馆。

89 《玫瑰传奇》。15世纪法国手抄本。巴黎国立图书馆。

90 本笃12世为本笃会改革制定的章程。拉丁文手本，1337年。巴黎国立图书馆。

91 抄写员的工具：刀和木尺。11世纪。巴黎国立图书馆。

92右上 人文主义字体。拉丁文手抄本，1458年。巴黎国立图书馆。

92左下 谷腾堡印刷机复原图。19世纪晚期。巴黎装饰艺术图书馆。

92-93 《印刷工场》。版画，15世纪晚期。巴黎装饰艺术图书馆。

94 谷腾堡"36行《圣经》"。复制品。法国Greifswald大学收藏。

95 约翰·谷腾堡画像。版画，Nicolas Larmessin作，1682年。巴黎国立图书馆。

第五章

96 《贝尔纳多·琴尼尼(Bernard Cennini)和他的儿子蒂托·莱西(Tito Lessi)》。油画，1471年。巴黎现代艺术画廊。

97 《书写艺术》。同封面右下图，载狄德罗和达兰贝尔主编的《百科全书》，1763年。巴黎装饰艺术图书馆。

98下 马努蒂乌斯家族的徽章。

98-99 帕齐欧利画像。Jacopo Del Bartori绘。那不勒斯Capo De Dimonte国家博物馆。

99右上 托利《野花》插图。1529年。

100 罗伯特·艾斯蒂安纳（1503-1550）画像。日内瓦B.P.U.。

101 书籍装订工场。绘画，16世纪。威尼斯

Correr 博物馆。

102 若格翁神父设计的字体。17世纪晚期。私人收藏。

103 《书籍静物画》，局部。油画，Charles Emmanuel Bizet d'Annonay 绘，17 世纪。法国布尔格 l'Ain 博物馆。

104 格朗让设计的字体。巴黎国家印刷局。

105 左 铅字排印。载狄德罗和达兰贝尔主编的《百科全书》，1763 年。

105 右 迪多设计的铅字。巴黎国家印刷局。

106 上 《排字工》。采自19世纪的一套版画作品：《法国人画自己》(*Les Français peints par eux-mêmes*)。

106-107 印报机。版画，约 1870 年。巴黎 Carnavalet 博物馆。

108-109 《印刷师》。油画，Henri de Braekeleer 绘，1875 年。法国安日皇家美术馆。

110-111 《排版印刷工》。油画，19 世纪。巴黎 Carnavalet 博物馆。

112 上 《报贩》。采自 19 世纪的一套版画作品：《法国人画自己》(*Les Français peints par eux-mêmes*)。

112 下 《报纸》。石版画，Bailly(1761-1845)作。凡尔赛宫图书馆。

113 《月报》(*La Lune*)周刊，1867 年 6 月 30 日出版。巴黎雨果旧居。

114 上 《伏尔泰在书房》(细部)。油画，18 世纪。巴黎 Carnavalet 博物馆。

114-115 下 镀金乌木笔。1900年左右。巴黎装饰艺术图书馆。



115 上 公众抄写员。版画，1840 年。巴黎装饰艺术图书馆。

第六章

116 《解读巴比伦铭文》。石版画，19 世纪。载 Austen Henry Layard 的《尼尼微纪念碑》(*The Monuments of Nineveh*)，1849-1853 年。

117 米萧(Michaux)界碑。刻有楔形文字的黑色蛇纹石，公元前 12 世纪。巴黎国立图书馆像章陈列室。

118 上 罗塞塔石碑。伦敦大英博物馆。

118-119 下 《马哈拉卡(Maharaqa)神庙》。水彩画，内斯托·洛特绘，1828 年。巴黎国立图书馆。

119 上 商博良像。Léon Cogniet 绘。巴黎卢浮宫。

120 埃及象形文字边饰。

121 商博良《释读神圣埃及象形文字的一般原则》(*Les Principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne*)手稿本书页。1836 年。巴黎东方学会。

122 贝希斯敦岩壁雕刻（细部）。载《贝希斯敦的波斯楔形铭文》(*The Persian Cuneiform Inscriptions at Behistun*)。

123 贝希斯敦岩壁概览画。巴黎亚述学档案馆。

124 克诺索斯宫殿复原图。伊文思绘制，约 1940 年。

125 皮洛斯(Pylos)泥板，刻有克里特线形文字 B 铭文。

126 复活节岛上的岩刻。

127 复活节岛上的雕像。版画，18 世纪。

128 《摩西》。油画，Guisto di Gand绘。意大利乌尔比诺Ducale宫。

见证与文献

129 电影节目单。1913年。纽约Bernard J.Reis夫妇收藏。©ADAGP。

130-131 拉斯维加斯街景。照片。

132 巴黎街头广告台。照片。

133 巴黎街头灯饰招牌。照片。

134 墙上涂画。照片。

135 巴黎街头墙上涂画。照片，1984年。

136 字母ABC。取自1880年设计的一套字母表。多彩石印版，印在画布上。

137 托利在《野花》中设计的字母。1529年。

138 字母V。杜米埃绘，1836年。

139 以人体形象设计的字母。石版画，1836年。

140 排版的游戏。载马里内蒂著《未来主义自由的语言》(*Les Mots en liberté futuriste*)，1919年，Spadem版。

141 卡桑德尔设计的招贴画。1934年。©ADAGP。

142-143 排版戏作。艾米尔·鲁德作，1967年。

144-145 《他们是三人》书页。马诺作，1933年。

146 人形花体数字。凹版印刷，19世纪。

147 印第安人的"奎普"。秘鲁手抄本，1600年。

148左 12世纪阿拉伯数字的演变。

148-149上 博多尼数字。1788年。

148-149下 18世纪英国印刷中的数字。

149右 《数学逻辑》：以数字组成的图像。勒内·马格里特作。Isy Brachot收藏。©ADAGP。Paris，1987年。

150上 数字和字母的拼贴排印。1924年。

150下 法兰西喜剧院创建300周年(1680-1980)纪念图案。

151 数字拼花书法。1979年。

152 美国作曲家约翰·凯杰(John Cage，1912-)的乐谱片断：钢琴协奏曲中的小号独奏。20世纪。

153上 根据罗马赞美诗创作的格里高利圣咏*Messes sur divers tons*片断。18世纪。

153下 巴赫的乐谱片断。18世纪早期。

154 贝多芬肖像。以贝多芬一首奏鸣曲的乐谱片断设计绘制。Alfred Bayrle作，1972年。

155 弗朗索瓦·库伯兰的乐谱片断。

156 鲍古斯拉夫·薛佛的乐谱片断：一首有其他乐器伴奏的钢琴曲。20世纪。

157上 罗伯特·莫兰的乐谱片断：《四个幻境》，长笛、竖琴和弦乐四重奏。20世纪。

157下 斯托克豪森的乐谱片断：《电子研究之二》。20世纪。

158 《古代北欧字母》。Hans Kolberstein绘。载《书写的发展》(*Le Developpement de l'Ecriture*)，19世纪晚期。德国。

159 大写俗体字母书写例示。

160 ONOTO钢笔广告海报。1911年。

161 图拉真石柱上的铭文。法国Fourvières罗马文物博物馆。

162 立体诗。阿波利奈尔作，1915年2月9日。

163 立体诗《被刺杀的鸽子和喷泉》。阿波利奈尔作，1918年。

164 文字的图像设计：《迷宫》。鲍伦费德作，18世纪。

165左 字母A。Johann Georg Schwander作，1756年。维也纳。

165右 六弦琴弹奏者。无名书法家的作品，19世纪。意大利。

166 书法练习。载《百科全书》。

167上 鹅毛笔画。Fra Amphiero Vespesiano作，1554年。威尼斯。

167下 书写员。版画，19世纪。

168 马与书法。17世纪。布鲁塞尔。

169上 土耳其书法作品。采用Hassan

Ahmed Karahasari 的风格。16 世纪。

169 下 形如清真寺的几何形车法体书法作品。土耳其。

170 埃及常见的图像：安拉的名号。Mahmoud Al Chahat 作。

171 书法作品。采用 Jeli Diwani de Hachem 的风格。1957 年。

172 上 书法作品。1952 年。巴格达。

172 下 图尔提(Thoulti)对称书法作品。1803 年。

173 《可兰经》第一句话。

174 中国书法。宋朝书画家米芾写，11 世纪。

175 中国水墨画：墨竹（细部）。18 世纪。巴黎 François Barbâtre 收藏。

176 中国墨块的制作。

177 中文报纸。约 1890 年。

178 一位韩国僧侣趴在地板上写字。照片。

179 文字游戏：日本 100 位著名诗人的诗句。19 世纪。

180-181 《运动》。以印度墨写在纸上。昂希·米修作，1951 年。

182 《书写》。寓意版画，仿 Gravelot（即 Hubert François Bourguignon）的作品。18 世纪。

183-191 字母表：希腊字母（183），哥特字母（184），俄罗斯字母（185），日本假名（186），汉字部首（186），古代东方字母（188），阿拉伯字母（189），亚美尼亚字母（190），泰米尔或通行于印度西海岸南段的马拉巴尔字母（191）。载狄德罗和达兰贝尔编《百科全书》，1763 年。

192 墨水瓶。版画。狄德罗和达兰贝尔编《百科全书》插图（细部）。

193 上 韩波的 14 行诗《母音》手写真迹。

193 下 18 岁的韩波。照片，Carjat 摄影。法国 Charleville 韩波纪念馆。

195 巴黎的公众抄写员。照片。

196-197 《雨果在书房》。版画，Adrien Maris 作。

198 《反书写》(Contre-écriture)。罗兰·巴特作。

199 协助控制手部痉挛的书写辅助装置。素描，载 G.Gaujot 著《外科仪器》(*L'Arsenal de la chirurgie*)，1867 年，巴黎出版。

201 油画，Van Orley 绘。布鲁塞尔古代艺术博物馆。

202 油画，Giuseppe Maria Cruspi 绘。波隆那博物馆。

204 成年男子头像，据传是巴比伦国王。巴黎卢浮宫。

205 吉尔伽美什和狮子。浮雕。巴黎卢浮宫。

207 记载《吉尔伽美什》史诗的第 11 块泥板。亚述尼尼微出土。伦敦大英博物馆。

212 娥眉月形的拉丁字母 C。版画，Victor Adam 作，1833 年。

索引

A

阿卡德语／文 12,17,18,21,122

阿布达拉－阿尔－哈桑(Abdallah-al-Hassan) 184

阿拉米语／文 53-55,60,71,81

阿拉伯语／文 46,49,51,53-59,63,71,118,162,169-173,182-184,208

阿拉伯数字 148-151

阿拉图斯(Aratus) 77

希腊诗人，活跃于约公元前 315 至前 245 年。

阿育王 67

阿波利奈尔(Guillaume Apollinaire, 1880-1918) 79,162-163

法国前卫诗人、艺术评论家，其创作预示了超现实主义的来临。
阿普尔盖斯(Augustus Applegath) 106
阿尔－哈里里(Al-Harîrî) 51
阿蒙(Amon) 31
古埃及宗教的主神之一，原为地方神，后升格为法老的守护神，甚且与太阳神瑞合为一体，号称众神之王。
阿罗科斯(arokos) 147
安色尔体 66,86–87
古代拉丁文的一种书写体，笔画简洁圆润。直到9世纪，长期为抄写员所乐用。
安努(Anou) 205–207
安特卫普(Antwerp) 100
安纳托利亚 23,80
艾斯蒂安纳(Estienne)家族 100
艾赛尼派(essénienne) 55
自公元前2世纪至公元1世纪末，流行于巴勒斯坦的犹太教派，力主恪遵律法，过苦修生活。
埃塞俄比亚语／文 59,182,208
属闪米特语南支，其书写体系亦由闪米特文字派生而来。
埃及语／文
25–46,52,60,63,117–120,180,182,192,204
埃及书写学校 39–40
埃克曼，奥托(Otto Eckmann) 139
埃蒂姆柏，勒内(René Etiemble) 11,117
法国当代作家，著有《你说法语吗？》。
埃万德尔(Evandre) 185
古罗马神话人物，由希腊伯罗奔尼撒移居意大利。据说文化是由他引进，他还教人书写。
埃尔泽菲尔(Elzévir)家族 101–102,150–151
埃兰(Elam) 21,23,122
伊朗西南部的古国，其语言初期以象形文字书写，后采用楔形文字。
爱奥尼亚人 147
爱奥尼亚位于安纳托利亚西部沿海，古时候与赫梯帝国接壤，其居民据说是自希腊中部迁徙而来的。
爱德华三世（Edouard Ⅲ） 3
英格兰国王(1327–1377年在位)。
奥托米人(Otomi) 174
墨西哥中央高原的印第安人，昔时使用至少四种相近的语言，皆称为奥托米语。
奥贝特（Julius Oppert） 122
奥斯曼（'Uthman, ?–656） 57
伊斯兰教先知穆罕默德去世后的第三代哈里发(644–656年在位)。“哈里发”(calife)原义是继承人，即安拉使者的继承人，为伊斯兰教国家的统治者，执掌政教大权。
昂古莱姆(Angoulême) 101
法国西南部城市，以盛产优良纸张闻名。

B

巴比伦 12,18–23
巴赫(J. –S. Bach) 153
巴洛克(baroque) 141
约1600至1750年欧洲的主流艺术风格，其特征为具有强烈的感情色彩，生气勃勃，有动态感，注重光影效果。
巴泰勒米(Barthélemy) 120
巴斯克维尔(John Baskerville, 1706–1775) 105
巴特，罗兰(Roland Barthes)

126,175,177,192,198,200
巴厘语 182
印尼巴厘岛语言，上层阶级语言中含有许多爪哇语和梵语词汇。
包豪斯(Bauhaus) 139
1919至1933年在德国成立的设计学校，强调艺术与工艺技术的结合，主张设计家应为大多数人生产实用美观的日常用品，而不是为少数富裕阶层生产奢侈品。
报业的发展 106–107,112–113
鲍伦费德(Baurenfeid) 164
百年战争 1
《百科全书》(*L'Encyclopédie*) 97,104,182,187
波斯语／文 23,56,118,122,182
波斯波利斯(Persepolis) 122
波斯古城，在今伊朗西南部。遗址中发现两套金盘和银盘，其上有3种楔形文字。
波诺，勒内(René Ponot) 160–161
博多尼（Giambattista Bodoni, 1740–1813） 105,144,148
比耶塔(Filleau des Billettes) 102
比特－亚金(Bit-Yakin) 21
迦勒底的一个地区。
比尔努夫(Eugène Burnouf) 122
毕加索（Pablo Picasso, 1881–1973） 79
20世纪最重要的艺术家之一，除绘画、雕塑外，亦擅平面设计。与勃拉克共创立体派画风。另一位现代艺术先驱阿波利奈尔亦其友人。参见“勃拉克”、“阿波利奈尔”条。
毕昇 98
部首 44,187
布列塔尼(Bretagne) 1
勃拉克(Georges Braque, 1882–1963) 79
法国画家及雕塑家，现代艺术的一位重要先驱，是最早使用拼贴手法的艺术家之一。
布克哈特，雅可布(Jakob Burckhardt, 1818–1897) 141
瑞士文化、艺术史家，有关文艺复兴时期意大利文化的研究尤著声誉。
柏辽兹(Hector Berlioz, 1803–1869) 155
半安色尔体 86
贝希斯敦(Béhistoun) 122
位于伊朗扎格罗斯山(Zagros)山麓，大流士一世（前522–前486年在位）曾在此处悬崖上留下著名的铭文。
表音文字／符号 27–28,42,120
表意文字 14,162,176–177,204
辨音符号 69

C

查理，布卢瓦的(Charles de Bloir, 1319–1364) 5
法国腓力六世之外甥，为争夺布列塔尼公爵爵位而与英王爱德华三世长期争战。
查理曼(Charlemagne, 约742–814) 73–74，86–87
法兰克国王，神圣罗马帝国的缔造者。
查理五世(Charles V, 1337–1380) 7
查德威克(John Chadwick) 125
曹雪芹 203
参见“《红楼梦》”条。
朝鲜文字 180,208

仓颉 46
草书体(cursive) 39-40,42-44,54,58
草纸卷 40-41,80,82
蔡伦 174
猜字画谜 16,28,152
彩色印刷 112

D

大流士一世(Darius Ⅰ) 23,122
大写体
62,64,66,81,86-87,94,104-105,150-151,160
达兰贝尔（Jean le Rond d'Alembert，1717-1783） 104
达·芬奇（Leonardo da Vinci） 98-99,137
鞑靼语 182
属阿尔泰语系突厥语族，主要分布于俄罗斯的鞑靼斯坦共和国及中亚等地。
多里亚人 52
古希腊民族，约公元前1100年自希腊北部和西北部南侵，进入中部和地中海地区的南部。
多雷，埃梯纳(Etienne Dolet，1509-1546) 102
杜米埃(Honoré Daumier，1808-1879) 138
法国画家，擅长讽刺漫画。一生制作了大约4000幅杰出的石版画，讽刺资产阶级和当代的政客。
丢勒(Albrecht Dürer，1471-1528) 99，136-137
文艺复兴时期德国最重要的画家，他的人文主义思想使其艺术具有理性主义的特征。
德·科兰，西蒙(Simon de Colines，1480-1546) 99
德斯洛什-诺布勒古尔(Ch. Desroches-Noblecourt) 194
德雷福斯，约翰(John Dreyfus) 90,94
狄德罗(Denis Diderot，1713-1784) 97,104
底比斯(Thèbes) 28
迪多(Didot)家族 104-105
蒂谢特（Sébastien Truchet） 102
点（计算活字尺寸的单位） 105

E

俄赛里斯(Osiris) 29
鹅毛笔
15,82-83,85,91,94,97,114-115,158-159,165,177
恩基图(Enkidou) 206

F

法兰克(Frank) 73
日耳曼语系民族，于5世纪侵入西罗马帝国，控制今日的法国北部、比利时及德国西部，成为中世纪前期西欧最强盛的基督教王国。
佛兰德(Flandre) 1
历史上称呼欧洲西北部沿海地区，大致上相当于今比利时北部，并包含荷兰和法国的一小部分。
弗兰西斯一世(François Ⅰ) 99-100,151
傅华萨(Jean Froissart，1338-1410?) 1-2
法国诗人兼历史作家，曾四处寻访，记录百年战争的前半期事迹。
复活节岛 125-126

梵语／文 67-69,118,182
腓尼基语／文
51-54,59-61,71,182-183
腓斯特斯泥盘 44-45,126
菲利浦王后(Philippa, 约1314-1369) 1
英王爱德华三世的王后，曾随夫婿远征苏格兰和佛兰德。
福斯特，约翰（Johann Fust）
95,98
福楼拜(Gustave Flaubert, 1821-1880) 176
辅音 52-54,60,62,67,186
《符号的王国》（*l'Empire des signes*）
173,177

G

盖让（D.Guedjean） 135
哥特人(goth) 184
属日耳曼民族，分东西两支，据传来自斯堪的纳维亚南部，东支于3世纪侵入多瑙河北部，占领罗马人的领土。
哥特字体
71,90-92,94,99-100,133,139,150
戈迪，杰克(Jack Goody) 203
戈罗特芬德(Georg Friedrich Grotefend, 1775-1853) 120,122
格里高利圣咏(ecriture grégorienne) 153
天主教会单音部或齐唱的礼拜仪式音乐，于罗马时代发展出来，因教皇格里高利在位时(590-604)经过编纂，故名。
格里佛(Francesco Griffo) 99
格拉哥里文字 63
9世纪传入巴尔干半岛斯拉夫语地区的文字，为信奉天主教的斯拉夫人所使用，现存最古老的文献可上溯到1309年。
格施蒂娜娜(Geshtinanna) 19
格恩西(Guernsey) 4
格朗让，菲利浦(Philippe Grandjean, 1665-1714) 104
格兰塔语／文 182
5世纪发展出来的南印度文字体系，沿用至今，婆罗米文字属之，现代的泰米尔文字也可能由此衍生而来。
格鲁吉亚文字 63,182
通行于南高加索山区，用以书写格鲁吉亚语，其实包含两套不同的字母系统。现存最古老的格鲁吉亚文字铭文是5世纪的文物。
古字体(lettera antiqua) 98
以加洛林体为基础发展出来的一种字体，意大利人文主义者以为即是西塞罗时代（前1世纪）使用的古罗马字体，因名，亦称“罗马字体”。
古版书(incunabulum) 94
原文在拉丁文中意为摇篮，所以也译作“摇篮本”，指活字印刷初创时期印制的图书。据统计，15世纪欧洲印刷的出版物，总数在3.5万种以上。
谷腾堡，约翰(Johannes Gutenberg)
92-95,97-99,106-107,111-112
高卢(Gaule) 74
古代高卢人居住的地区，其范围包括今天的法国、比利时的部分地区、德国西部及意大利北部。高卢人属凯尔特民族。
结构主义(constructivisme) 139
1913至1920年俄国的艺术与建筑运动，对现代工艺与工业材料青睐有加。其几何抽象作品对包豪斯影响颇大。
钢笔 15,46,97,115,160

H

哈桑，马萨迪(Hassan Massoudy) 58,173

哈诺考特(Nikolaus Harnoncourt) 157

汉字／中国文字 44-49,52,69,177-181,183,186-187,208

荷马(Homère) 125,137

赫梯语／文 23,46

赫克力士(Héraclès) 20

赫努姆(Khnoum) 35

赫拉克里翁(Héracleion) 124

华兹华斯(William Wordsworth) 115

《红楼梦》 200,203

霍勒，莱奥那尔（Léonard Holle） 149

霍萨贝德(Khorsabad) 53

韩波（Arthur Rimbaud, 1854-1891） 192-193

J

加拉蒙(Claude Caramond, 约 1480-1561) 99-100,105,151

加洛林体 71,91

加斯东伯爵(Gaston de Foix, 1331-1391) 6

14 世纪法国最有势力的伯爵，百年战争初期与英军作战，后因通敌之嫌一度被捕。

加尔都西会(Chartreux) 85

天主教修会，创建于法兰西加尔都西山谷，在 11、12 世纪隐修院改革运动中曾扮演重要角色，以严格集体虔修为特点。

迦南语 23

闪米特语系的西北语支，希伯来语和腓尼基语属之。

迦勒底(Chaldée) 21

古代巴比伦南部地区，在今伊拉克南部。公元前 7 世纪以后，此地区成立迦勒底王朝，威名显赫。

假名 178,186

甲骨文 46,48

简特森(Johann Jantssen) 115

杰内，雅克（Jacques Gernet） 178

吉卜林(Rudyard Kipling, 1865-1936) 192,194,196

英国作家，生于印度，以描写印度英人的生活著称。《正是如此的故事》(*Just So Stories*, 1902)是他为儿童写的故事集。

吉拉尔(Girard) 185-186

《吉尔伽美什》(Gilgamesh) 18,204-207

尖笔(stylus) 15,19,23,62,66,85,158-159

以金属、兽骨或象牙制成，古代希腊人用来涂蜡的黄杨木板上写字。法文和英文的“style”（风格、文体）一词，即源自这个语词。

金枝(rameau d'or) 138

罗马传说中，在崇拜女神狄安娜的内米圣殿中决定奴隶命运的树枝。

金矿草纸 31

柬埔寨 69

基什(Kish) 204

美索不达米亚古城邦，在今伊拉克境内。根据苏美尔文献，它是洪水后第一个王朝（约前 2750-前 2660）所在地。

基尼亚尔，帕斯卡(Pascal Quignard) 200,203

基本美德(vertus cardinales) 136
古希腊伦理观有以审慎、节制、坚毅、公正为四种基本美德的说法。后基督教接收此四德，视之为“自然德性”(属于人类共有的天赋)，另加上信、望、爱三德，称为“神学德性”(来自神的特别赐予)，构成基督教伦理学中的七种主要德性。

基克拉泽斯(Cyclades) 125
希腊州名，由约30个岛屿组成，位于爱琴海上。

K

卡桑德尔(Cassandre, 1901-1968) 141
法国美术设计家和画家，他的招牌画设计对20世纪前半期广告艺术影响深远。

卡纳克(Karnak) 28
在底比斯东北部，古埃及重要历史文化遗址，有多座神庙。

卡斯隆(William Caslon, 1692-1766) 105

奎普(quipu) 146-147

库伯兰，弗朗索瓦(François Couperin, 1668-1733) 155
法国作曲家、擅长谱写拨弦键琴乐曲。

库姆兰(Qumran) 55

库法(Coufé) 183
伊拉克中世纪城市，由第二代哈里发于638年建立。回历2至3世纪，与巴斯拉同为研究阿拉伯文法、语言学的中心。

库法字体 58,169,183-184
现存最早的阿拉伯字母书写体式，11世纪以降已不作一般书写用，多作为装饰性字体

库迈(Cumes) 64
意大利古城，在那不勒斯西边，可能是古希腊人在西方最早（约前8-前5世纪）开拓的殖民地。

柯尼希(Frederich Konich) 106

柯柏(Edward Cowper) 106

《可兰经》 55-58,184

克利，保罗(Paul klee, 1879-1940) 134
瑞士画家，画中常借用音乐的形式、线条、色彩与布局充满机智与幻想。

克里特 44-46,99,117,123-125

克尔特文字 126

克诺索斯(Cnossos) 45,123-124
爱琴海克里特岛上的古城，传说中米诺斯王的首都，为公元前1600至前1400年间青铜时代文化的中心。

科普特语 27,44,63,118
古埃及语的最后阶段，通行于2世纪之后。自11世纪以降，成为埃及基督教的宗教语言，以希腊字母书写，但仍保留7个借自通俗体埃及文字的字母。最晚近的科普特语文献出现于14世纪。按：7世纪阿拉伯人征服埃及以前，埃及人以希腊语自称为Aigyptios，阿拉伯人简化为Qibt，后来西方人讹为Copt或Copte。

勘误 90-91

L

拉丁语/文
12,15,18,51-52,56,63-64,66,69,71,73-74,77,80-81,87,94,102,118,139,160,162,182,186,208

拉加胥(Lagash) 13,19
古代苏美尔的重要都城，在今伊拉克

境内。1877至1933年间，法国人在此地发现5万件以上的楔形文字文书。
拉伯雷，弗朗索瓦(François Rabelais，约1483-1553) 102,138
法国著名作家，学识渊博，于神学、医学和法律造诣颇深。
拉希德(Rasshid) 119
埃及港市，位于尼罗河西支河畔，亚历山大城市以东。
拉美西斯九世(Ramsès IX) 26
拉斯克(Rasmus C. N. Rask) 122
拉斯科洞穴壁画 11
拉森(Christian Lassen) 122
老挝 69
《老子》 142,147
蜡版 62,66,158
利姆诺斯岛(Lemnos) 64
卵石与计数 12
犁田式写法 29,183
立体诗／拼图文字(calligramme) 77,79,135,162,164
里乌(D. Riout) 135
历法／历书 31,203
鲁德，艾米尔（Emil Ruder） 144
莱顿(Leyde) 100
勒内，保罗(Paul Renner) 139
勒鲁(J. -P. Leroux) 135
洛特，内斯托(Nestor L'Hôte) 119
路德，马丁（Martin Luther） 100
罗林森(Henry Creswicke Rawlinson，1810-1895) 122-123
罗杰文(Jacob Roggeveen) 126
罗马字体
见“古字体”条。
“罗马之王” 104
罗塞塔石碑 44,118-120,122
《罗兰之歌》（La *Chanson de Roland*，约1100年） 88
芦苇笔 14-15,39,41,82,158-159,161,192

M

毛笔 46,200
民族语言 87
米修，昂希(Henri Michaux) 180-181
米诺斯(Minos) 125
希腊神话中，克里特岛某一统治者或其朝代的名称。克里特青铜时代文化，后世即称之为“米诺斯文化”（约前3000-前1100）。
米罗台－巴拉丹(Mérodach-Baladan) 21
巴比伦国王（前721-710年和703年在位）。公元前710年遭亚述王萨尔贡二世击溃出亡；703年夺回王位，但旋又败逃。
缅甸 69
美索不达米亚 12-23,25-27,39-40,44-45,52,74,117,158,192,204
美惠女神(grâces) 136
希腊宗教中的丰饶女神，其名字意指景色秀丽。在各种传说中人数不尽相同，但通常为三人，分别代表灿烂、欢乐、花朵。单一的美惠女神，有时即代表优雅和美貌。
《玫瑰传奇》(*Roman de la rose*) 88
《母音》 193
韩波在其短暂创作生涯（15至20岁）的后期，依照自己的想象，赋予母音以不同色彩。其诗句多有不合语法者。

莫克拉赫(Moclah) 183-184
莫里逊，斯坦利(Stanley Morison，1889-1967) 141
英国活字印刷家、印刷史学家，曾任莫诺铸排机公司(Monotype)的活字排印技术顾问，1929年加入《泰晤士报》工作，所设计的“泰晤士新罗马字体”被视为20世纪上半叶最成功的新型活字。
莫兰，罗伯特（Robert Moran，1937-) 156
美国作曲家，善以不确定的记谱方式和多媒体环境，使演奏者介入乐曲形成过程。
穆罕默德 55,57-58,169
穆萨瑟城(Musasir) 20
古代遗址，在今土耳其境内。
孟加拉语 182
属印度-雅利安语东部语支，通行于孟加拉及印度的西孟加拉邦。
孟斐斯 119
孟塔努斯(Arias Montanus) 100
蒙古语／文 208
蒙泰韦尔迪(Claudio Monteverdi，1567-1643) 153
意大利作曲家，其新风格歌剧乃是现代歌剧的先驱。
马努蒂乌斯，阿尔杜斯(Aldus Manutius) 98-99,102
马辛，罗伯特(Robert Massin) 133,138
马里内蒂(Filippo Marinetti，1876-1944) 140
意大利作家，未来主义的首倡者。参见“未来主义”条。
马里诺尼印刷机 107
马拉梅(Stéphane Mallarmé，1842-1898) 135
法国象征主义诗人，勇于冲破传统樊篱，力图内容和形式上的创新。名诗《骰子一掷》(Coup de dés)发表于去世前一年。
马松(André Masson，1896-1987) 200
法国画家、平面艺术设计家，在超现实主义影响下，发展出“自动书写”的风格。
马恩河(Marne à Meaux) 6
马格里布 208
北非濒临地中海的地区，包括摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯、利比亚等国。通行于此地区的伊斯兰字母手写体，即称作“马格里布字体”。
马格里特(René Magritte，1898-1967) 149
比利时超现实主义画家，常在画面上以令人错愕的方式安置写实的主题。
马特(Maat) 33
古埃及宗教中瑞之媳妇，托特之妻，象征真理与正义。据传死者受审时，死者的心脏置于天秤一端，马特或其羽毛置于另一端。
马勒(Gustav Mahler，1860-1911) 153
奥地利犹太作曲家，被认为20世纪作曲技法的一位重要先驱。
马尔杜克(巴比伦国王) 19
马诺(Guy Lévis Mano) 136,144-145
马罗，克莱蒙(Clément Marot，约1496-1544) 102
法国文艺复兴时期最伟大的诗人之一，曾数度因不守教会的规范，而或被监禁，或被迫出亡。

"马萨林《圣经》" 94
玛雅文字 126
秘鲁 147
缪斯(muses) 136
希腊神话中的女神，共九位，初为诗人的保护神，后涵盖艺术与科学的各领域。
迈锡尼（Mycènes） 125
古希腊城市、希腊大陆青铜晚期的主要遗址。公元前15至前12世纪的希腊民族，即被称作"迈锡尼人"。

N

尼奴尔塔(Ninourta) 206
尼尼微(Ninive) 18
尼泊尔 68
尼禄皇帝(Néron) 61,66
纳巴泰人 54
古代阿拉伯的一个民族，居住于现今叙利亚和阿拉伯半岛之间。
纳加里文字 69
纳布(Nabû) 19
诺里斯（Edwin Norris） 122

O

欧甘文字 126
4世纪时用以书写爱尔兰语的字母系统文字，其名称可能来自凯尔特人崇奉的神灵"欧格米欧斯"（Ogmios，亦称"欧格马"〔Ogma〕）。

P

普林尼，老(Pline l'Ancien) 192
普朗坦，克里斯托夫（Christophe Plantin） 100-101
婆罗米文字 67
为字母文字。辅音后或有固定的a音字母，或以附加符号表另一元音；语词开头的元音另有专属字母。
平版印刷 113
佩拉松(Paillasson) 114,164,168
佩涅奥，杰罗姆(Jérôme Peignot) 151,164
佩脱拉克(Pétrarque) 98
帕加马(Pergame) 80
帕尔米拉文 182
属闪米特书写体系，古代曾通行于美索不达米亚及叙利亚之间的帕尔米拉，由阿拉米字母发展而来。
帕齐欧利(Lucas Pacioli) 98-99
拼图文字
见"立体诗"条。

Q

七贤人 205
古代希腊和小亚细亚传说中，七位教导人民各种道德诫律的贤哲。
七艺(arts liberaux) 136
中世纪大学的文科七艺，指语法、修辞、逻辑、几何、算术、音乐和天文。
佉卢文字 67
属音节文字。现存此种文字的铭文，最早的可最追溯至公元前250年左右，最晚的大约出自4至5世纪。

R

人文主义字体 71,91-92
日内瓦 100
若格翁(Jaugeon) 102,104
茹弗，皮耶－让(Pierre-Jean Jouve) 145
瑞(Rê) 25

瑞(亦称拉〔Râ〕)是古埃及宗教中的太阳神，王权守护神何露斯（Horus）则代表创世之时出生的太阳。当两者结合时，太阳神即称作瑞·何拉克提（Rê Horatkhty），其外形为隼或人身隼首。有几种不同的拼写法，如Rê-Horakhti。

S

斯托克豪森(Karlheinz Stockhausen, 1928-) 156
德国作曲家和音乐理论家，喜实验各种前卫技巧，如电子音乐、十二音音乐。
斯特拉斯堡誓约 74
斯堪的纳维亚的古代字母（runes） 126
施特劳斯(Richard Strauss, 1864-1949) 156
德国著名作曲家。
《死者之书》 26,31-37
《死海古卷》 55
《书写的艺术》(*L'Art d'écrire*) 114,168
舍费尔，彼得(Peter Schöffer) 93,98
索贝克(Sobek) 37
索伦霍芬(Solenhofen) 113
闪米特人 17
凡使用闪米特语言的民族统称为闪米特人，名称来源系为了纪念挪亚之子闪(Shem)。闪米特语言包括古代的阿卡德语、巴比伦语、亚述语、腓尼基语及现代的阿拉伯语、犹太语等。
闪米特语系 53,56,60,122
参见“闪米特人”条。
沈括(1031-1095) 98
商博良(Jean-François Champollion, 1790-1832) 26,44,118-122
僧侣体(hiératique) 42
“神的文字” 27-28,56
塞尼费尔德(Aloys Senefelder) 113
塞维埃(Jean Servier) 146
塞维卢斯，苏尔皮西乌斯（Sulpicius Severus，约363-420） 87
高卢人，早期基督教修士，当时高卢与罗马历史的权威。
撒丁岛(Sardaigne) 51-52
撒马利亚文 182-183
撒马利亚（位于巴勒斯坦中部）犹太人所使用的语言，其字母派生自早期希伯来文。
撒马尔罕（Samarcande） 95,174
中亚最古老的城市之一，在今乌兹别克境内，地处古代的丝绸之路上，6至18世纪先后被土耳其人、阿拉伯人、蒙古人和波斯人占领过。
萨尔贡二世(Sargon Ⅱ) 20-21,53
数字 15,146-151,208
圣哲罗姆（Saint Jérôme） 81
圣奚拉里（Saint-Hilaire, ?-468） 86
意大利籍教皇(461-468年在位)。
《圣经》 20,55-56,80-81,93-95,100,184,204
《旧约》 53
《约翰福音》 200,202
“36行《圣经》” 94
缮写室 82
苏木甘（Soumouqan） 206
苏美尔语／文 12-18,21,26-28,46,71,122,204
苏萨(Suse) 12,21

T

泰米尔语 67,182
通行于印度南部，尤其泰米尔纳德邦，其文字古代采用波罗米字母，现代多采用格兰塔字母。

泰卢固语／文 182
通行于印度东南部，其文字体系可溯至6世纪。

泰恩河(Tyne) 3
英格兰北部河流。

《泰晤士报》 106–107,113

《他们是三人》(*Ils sont trois hommes*) 144–145

《他疯了》(*Il est fou*) 144

天城体文字 67–69
为字母文字，包括辅音、元音和双元音字母，但实际书写时常省去元音字母。7世纪后逐渐取代婆罗米文字，用以书写梵语和印地语等。

提芬纳格文字 59,61

托利，杰弗洛(Geoffroy Tory) 23,80,98–99,136–138

托姆伯利(Cy Twombly) 200

托特(Thot) 25,27,33

托勒密(Ptolémée) 149

托勒密五世(Ptolémée V) 119–120

通俗体(démotique) 43–44,52,66,119

陶片 42,63

涂鸦 139,130,134–5

图拉真石柱（colonne Trajane） 150,161
为纪念罗马皇帝图拉真（98–117年在位）征服达西亚，在罗马树立的纪念碑。

图阿雷格人 59,61
分布于阿尔及利亚、利比亚、尼日利亚和马利的部分地区。

图洛－丹金（François Thureau-Dangin，1872–1944） 122

图特摩斯一世（Thoutmosis I） 31

图尔提（Thoulti） 173

塔鲍特（William H. Fax Talbot） 122

W

文屈斯(Michael Ventris, 1922–1956) 125

文艺复兴 98–99,101–102,109,142,145,150

未来主义(futurisme) 140
20世纪意大利的艺术运动，致力于表现机械时代的速度、暴力和急剧变化。参见“马里内蒂”条。

维吉尔（Virgile） 138

维格蒂奥斯（Angelus Vergecius） 99

维奥蒂亚（Béotie） 64
古代希腊一个具有独特政治与艺术历史的地区，位于希腊中央东部地区。

瓦林斯(Valens，约328–378) 184
东罗马皇帝（364–378年在位）。

汪彭斯(wampums) 147

沃夫拉德(Pierre-Louis Wafflard) 105

沃尔特，约翰(John Walter) 113

乌加里特(Ugarit) 52

乌拉尔图(Urartu) 20
公元前9至前6世纪的古国，地处黑海东南、里海西南之间的山区。

乌拉尔图语 23

乌鲁克(Uruk)

12-13,19,71,204-207
苏美尔大城，位于乌尔城(Ur)西北，在今伊拉克境内。
威廉逊(Peregrine Williamson) 115
《物象》 77-79

X

小写体 62,66,87,150-151
西米亚斯(Simmias de Rhodes) 162
西里尔文字 63,71,208
9世纪以希腊文安色尔体为基础发展出来的字母体系，为信奉东正教的斯拉夫人所使用，俄文、保加利亚文等属之。
西塞罗(Cicero) 64,77,94
西藏文字 68-69
细密画 74,84-85
希伯来语／文
53-55,71,81,118,162,182-183,200,208
希罗多德(Hérodote) 42,53,147
希腊语／文
27,42,44,52,60-66,71,80-81,99-100,118-120,125,151,158,160,162,182-185,208
"希腊之王" 99
夏马斯(Shamash) 205
袖珍本 101-102
限定符号 16,28-29,42
形声字 48,71
斜体字 98
象形文字
14-16,23,26-48,52,60,71,117-120,162,180,183,196
线形文字B 117,124-125
欣克斯(Edward Hincks) 122
新石器时代 12
新艺术（Art Nouveau） 139
约1890至1910年间流行欧美的装饰艺术风格，以线条长而曲折有致为特色。
楔形文字
15-23,25-26,44,46,52,117,120,122
暹罗文字 182
薛佛，鲍古斯拉夫（Boguslav Schäffer，1929- ） 156
波兰作曲家、音乐理论家。1953年，完成波兰第一部12音管弦乐。

Y

元音 52-54,58,60,62,67,69,186
摇篮本
见"古版书"条。
亚述 18,20,122
亚述巴尼拔(Assurbanipal) 18
亚兹里埃，阿贝(Abed Azrié) 204
亚该亚语 125
亚达特(Adad) 205
亚鲁鲁(Arourou) 206
亚历山大大帝 68
亚美尼亚文字 63,182
创制于5世纪，用以书写亚美尼亚语，沿用至今。
意第绪语 54
伊巴·莫克拉赫(Eba Moclah) 184
伊文思(Arthur John Evans)
123-124
伊本－博瓦德(Ebn-Bauvad) 184
伊拉斯谟(Erasmus，约1466-1536) 102
荷兰人文主义学者。他在1516年校订出版的拉丁文本《新约》中附加的评语，辛辣之处堪与日后新教学者的注

释相比。所著《愚人颂》被视为北方文艺复兴运动中的名著。
伊娥(Io) 136
希腊神话中阿尔戈斯河神的女儿，曾为天后赫拉的首席女祭司。后宙斯与她相恋，为免赫拉加害，将她变成白色小母牛。
伊纳大神庙 19,205
伊斯塔尔(Ishtar) 205
伊路兹(Claire Illouz) 175
伊特拉斯坎人(Etrusque) 63-64,71
亦称伊特鲁亚人(Étrurien)，意大利古代民族。居住在今托斯卡纳(Toscane)，可能来自小亚细亚，并不属于印欧语系。
《伊利亚特》 137
音位 178
语词与语词在语音上互相区别的最小单位，即国际音标符号所代表的语音单位。
音形单元 187
音节 44,52,178,186-187
印地语 67
今日印度官方语言，受到梵语强烈影响，以天城体字母书写。
印度语／文 67-69,71,158,182,208
印度斯坦语(hindoustani) 122
印度和巴基斯坦分治(1947)前，现代印度的混合语，其基础为克里波利方言(Khari Boli)。
印度墨 175
印章 44-45,49,178
印欧语系 23,56,68
羊皮纸 42,80-86,91,93,105,159,177
岩顶圆顶清真寺 59
位于耶路撒冷圣殿山上，是现存最古老的伊斯兰教圣迹，所在的山岩被伊斯兰教和犹太教司奉为圣地。
油墨滚筒 106,111
语词（mot，即英文 word） 52,79,133,178
雨果（1802-1885） 192,196,199
乐谱 152-157,175
越南文字 69
约翰逊，萨缪尔(Samuel Johnson，1709-1784) 113
英国评论家，曾自力办报，所编英文辞典成为传世之作。
《野花》 98-99,136,138

Z

朱庇特(Jupiter) 137
字母
23,27,51-71,74,81,85-87,94,102,104-105,114,117,119,126,136,137-139,144,149-151,157,160-161,165,167,170,173,178,182-187,194-199,208
竹简 67
自动铸排机 106-107,112
藏文
见“西藏文字”条。
纸的发明与制造 95,174
纸莎草纸
25,31,33,39-43,62,66,80,82,158-159,192,194
智人（Homo sapiens） 148
即真正的人类，较能人、直立人先进，大约出现于40万年前。
照相排版 102,112
中国文字
见“汉字”条。
制书匠／行会 87-88,90-91

封面页
版权页
前言
正文